SZTUKA



WARSZAWA
KRAKÓW

ZESZYT XIX. STYCZEŃ 1914. TOM V.

MIESIĘCZNIK „SZTUKA"

I DWUTYGODNIK „KRONIKA ARTYSTYCZNA".

„SZTUKA" MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY, POŚWIĘCONY ARCHITEKTURZE, GRAFICE, LITERATURZE, MALARSTWU, MUZYCE, RZEŹBIE, SZTUCE STOSOWANEJ, TEATROWI, — ORAZ ZAGADNIENIOM TWÓRCZOŚCI I SPRAWOM SZTUKI.

PRENUMERATA „SZTUKI" WRAZ Z „KRONIKĄ ARTYSTYCZNĄ".

Rocznie: W Warszawie 10 rb. (z przesyłką 12 rb.), w Krakowie 25 Kor. (z przesyłką 30 Kor.), w Ks. Poznańskiem i Niemczech 30 marek, w innych krajach 30 franków.

Półrocznie: W Warszawie 5 rb. 65 kop. (z przes. 6 rb. 75 kop., w Krakowie 14 Kor. (z przes. 16 Kor. 50 hal.), w Ks. Poznańskiem 15 marek 80 fen., w innych krajach 18 franków.

Kwartalnie: W Warszawie 3 rb. (z przes. 3 rb. 60 kop.), w Krakowie 7 Kor. 50 hal. (z przes. 8 Kor. 50 hal.), w Ks. Poznańskiem 8 marek 20 fen., w innych krajach 10 franków.

Cena numeru „Sztuki": 60 kop. (z przes. 70 kop.), 1 Kor. 50 hal. (z przes. 1 Kor. 70 hal.), 1 marka 60 fen., 2 fr.

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI:

WARSZAWA, UL. MONIUSZKI 4. TEL. 246-64. KRAKÓW, UL. SOBIESKIEGO 16. TEL. 1038.

Z POWODU BEZROBOCIA DRUKARSKIEGO W KRAKOWIE I WYNIKŁEGO STĄD PRZENIESIENIA DRUKU DO WARSZAWY, NUMER NINIEJSZY „SZTUKI“ WYSZEDŁ Z OPÓŹNIENIEM.

NUMERY „KRONIKI ARTYSTYCZNEJ“ ZA STYCZEŃ I LUTY WYJDĄ W SOBOTĘ 21 MARCA.

SZTUKA. ZESZYT XIX.

Kiedy, lat temu około dwudziestu pięciu, młode podówczas pokolenie na barki swoje brało Syzyfowe brzemię sztuki polskiej — zdało się nam, że nadeszła epoka Odrodzenia, tak ponad miarę i po nad własne spodziewanie nasze bujnym był rozkwit. Po złotym wieku Zygmuntowskim i po epoce trzech Wieszczów była to w dziejach poezji polskiej trzecia chwila przełomu. W ustach Wyspiańskiego, Żeromskiego, Reymonta, Kasprowicza stało się Słowo narzędziem wyrzeczeń biblijnych i skarg prorockich, stało się hymnem i płaczem, piorunem i pacierzem. Otwarły się dwie niewyczerpane, a w słabej dotychczas jedno mierze wyzyskane skarbnice: przeszłość — i lud — arka przymierza między dawnemi i nowemi laty. Wyspiański, lub Reymont, nie wykraczając z granic możliwości współczesnego języka ludowego, przemawiają słowem, które ma w sobie spiżowe brzmienie pieśni Bogurodzica, lub średniowiecznych spolszczeń Dawidowego psałterza.

Głębia i powaga tej poezji przyrównana być może nieraz najwznioślejszym wzlotom ducha Słowackiego i Mickiewicza.

Ale nie jedno literatura—ta pierworodna i od wieków umiłowana w Polsce sztuka—wzniosłego dochodzi polotu: z tych samych dwóch skarbnic czerpiąc, z tradycji i z ludu—stworzyli Wyspiański i Mehoffer sztukę o tak wyraźnym i rdzennym charakterze narodowym, że po nich dopiero mówić i myśleć można o stylu polskim w malarstwie.

Zarazem—od czasów Słowackiego obumarły, ożył pod piórem Wyspiańskiego teatr tragiczny.

Po pięćdziesięcioletnim śnie zbudził się w Karłowiczu, Szymanowskim, Różyckim bogaty genjusz muzyczny narodu.

W tym też czasie—w kraju wiecznych niespodzianek i nieoczekiwanych odkryć wynaleziono — po chatach od dawna kwitnącą — sztukę ludową o zdumiewającem zacięciu dekoratywnem, a ten wynalazek stał się zawiązkiem polskiego zdobnictwa, które przemówiło nad wyraz wszelki dobitnie rodzimą krasą i potężnym rozmachem. Przemówiło, zresztą, nie po raz pierwszy; odnaleziono bowiem wkrótce w tych kilimach, tkaninach, rzeźbionych stołkach ścisły związek ze sztuką, która kwitła niegdyś bujnie i obficie, stworzyła własnego, odrębnego stylu stroje, obicia, kilimy, gdańskie

arcydzieła sztuki snycerskiej,—i umarła w zawierusze wojen takich, podczas których Muzy jeśli nie milkną, to płaczą.
Rozpoczęły się, pod wodzą Łuszczkiewicza pierwotnie, potem pod kierunkiem niezapomnianego Marjana Sokołowskiego, badania nad historją sztuki w Polsce. Odnalazły się rodzime odmiany w budownictwie, odnalazło się polskie malarstwo i rzeźba, romańskiej sięgające epoki. Pełna siły żywotnej sztuka polska ukazała się nam w całej swej dziejowej i przestrzennej rozległości, bogata puścizną i świetną tradycją, nierozerwalnie zarazem związana z pniem twórczości ogólno-ludzkiej.
W chwili takiej istnienie i rozrost pisma, „jednoczącego i odzwierciadlającego wszystką twórczość polską w jej dziejowej i przestrzennej rozległości na tle twórczości ogólno-ludzkiej" wydaje się nam być rzeczą koniecznej i niezbędnej potrzeby. W tymto celu staraliśmy się połączyć i około pisma naszego zgrupować wszystkich, którym sprawa literatury i sztuki jest droga, a którzy przeto w sprawie tej mają coś do powiedzenia i wypowiedzieć się muszą.

REDAKCJA.



MADONNY POLSKIE.

STUDJUM IKONOGRAFICZNE.

I.

MADONNA W KRUŻGANKACH KLASZTORU KANONIKÓW REGULARNYCH PRZY KOŚCIELE BOŻEGO CIAŁA NA KAZIMIERZU W KRAKOWIE.

Klasztor Kanoników Regularnych na Kazimierzu w Krakowie, ściśle związany z kościołem Bożego Ciała, stanowi duży kompleks gmachów. Krużganki, które łączą pojedyncze partje budynku, zamknięte, tajemnicze dziedzińce, jakoteż obszerny cmentarz kościelny, — tworzą przepiękną całość i wyrzynają się szlachetnością swej formy, jakgdyby drogocenny kamień z brudnej miejskiej pospolitości.

Ś. p. Władysław Łuszczkiewicz musiał doznawać podniosłych uczuć, gdy zbliżał się do kościoła Bożego Ciała. „Miłe spokojne ustronie!“ pisał ów niestrudzony badacz dawnego Krakowa. „Powiew zapomnianej przeszłości z niego zalatuje, wśród trawnika cmentarnego placu, wydeptane skromne ścieżki prowadzą do wejść kościelnych i do klasztoru, którego jasna renesansowa facyjatka stanowi tło malowniczego, chrześcijańskiego zakątka Kazimierza“. Przeszedłszy cmentarz stajemy u furty klasztornej i wkrótce wchodzimy w mroczne przestrzenie sklepów. Na pierwszem piętrze korytarze rozbiegają się, tworząc obszerną salę tak zwaną „Palatium“, tutaj też odrazu uderza nas ołtarz czarno pomalowany, ozdobiony złotemi kolumnami, a w nim obraz Madonny.

Najświętsza Marja Panna stoi en face na ciemnym tle przed stołem (pulpitem?) pochylając lekko głowę ku prawej stronie. Przyciska Ona do piersi lewą ręką, o długich delikatnych, na końcu nieco rozszerzonych palcach—Dzieciątko Jezus, ujmując Je pod ramię, prawą zaś dłonią przytrzymuje karty roztwartej księgi, illuminowanej gotyckimi inicjałami. Postawa Chrystusa jest również frontalna. Lewą pełną nóżką opiera się On o stół, na którym rozsypane są kwiaty, prawą natomiast podnosi do góry, zaciskając odruchowo palec. Wskutek ruchu nogi, na której jest wsparty prawie cały ciężar ciała, korpus przegina się z lekka ku prawej stronie, a lewy bark wyciąga się również nieco ku górze. Opuszczoną na dół lewą ręką wskazuje Zbawiciel na odemkniętą książkę, w prawej dłoni zwróconej do siebie trzyma jabłko. Dwa aniołki, które zaglądają z poza ramion Matki Najświętszej, dopełniają całości kompozycji. Jeden z nich, mianowicie lewy, wspiera się nadto na ramieniu Bogarodzicy, aby lepiej widzieć Dzieciątko.

Madonna ubrana jest w różową suknię, przepasaną powyżej bioder zielonawym pasem ze zwiniętej materji, oraz w ciemnogranatowej barwy płaszcz, obłamowany na brzegach złotą taśmą; przerzucony przez barki zawija się on na przedłokciu, odsłaniając prawe ramię. Na głowie przezroczysty welon zakrywa tylko rąbkiem wyniosłe czoło i spływa w delikatnych fałdach na plecy. Zpod tej zasłony wymykają się wąskiem pasmem jasne włosy na piersi i szyję Boga Rodzicy. Złota królewska korona przyciska z wierzchu welon.

Z cech znamiennych—subtelnego i nader poprawnego rysunku, podnieść należy regularny, podłużnojajowaty owal twarzy Madonny, długi na końcu nieco zaokrąglony nos, silnie zarysowaną dolną wargę, kości policzkowe nieco wystające, a wkońcu wybitną oprawę oczu, zwłaszcza skośno położone brwi.

Dzieciątko Jezus ma na sobie obecnie zupełnie białą przezroczystą koszulkę, na głowie zaś książęcą czerwoną czapkę ze złotym djademem

o zupełnie analogicznym rysunku jak korona Najśw. Marji Panny. Szczyt czapki zdobi złoty krzyż. Na szyi oraz na lewej ręce ma zawieszony sznurek korali.

Obraz opisany malowany jest temperą na twardem (bukowem!) drzewie. Kontury są silnie obciągnięte. W niektórych partjach, zwłaszcza na częściach obnażonych, występuje już z lekka dyskretny modelunek.

Przy szczegółowem badaniu oryginału (o rozmiarach 1 m. × 70 cent.) zresztą stosunkowo dobrze zachowanego, odniosłem wrażenie, że w kilku miejscach poprawki i dodatki wykonane zostały w późniejszej epoce olejną farbą, która z czasem czerniejąc i matując potworzyła rozliczne plamy, nader utrudniające reprodukcję.

Złoto jest również już nie pierwotne. Widać to najlepiej na lamowaniu płaszcza, gdzie nierówno i ordynarnie kładzione, nie rozsiewa już zupełnie blasku. Cała strona płaszcza zwisająca z lewego ramienia, jest mojem zdaniem domalowaną później przez malarza, który nie rozumiejąc dokładnie myśli twórcy, a chcąc sobie widocznie całe zadanie uprościć — dorobił rękaw, co wogóle jest zupełnie niezrozumiałem, a powtóre nie godzi się z rysunkiem płaszcza na prawem ramieniu. Również koszulka i korale na ręku Dzieciątka są zapewno późniejszym dodatkiem.

Jeżeli przyjrzymy się uważnie omawianemu dziełu, to uderzy nas przedewszystkiem niesłychany wdzięk, bijący z całego obrazu.

Mamy tu właściwie przed sobą rodzajową scenę. Madonna nie jest tu już sztywną Królową i Panią, lecz staje się w tej chwili przedewszystkiem—Matką. Nie tracąc wcale majestatu władczyni nabiera jeszcze do tego niesłychanego macierzyńskiego uroku. Przebija się on we wszystkich szczegółach tej prawdziwie pięknej kompozycji. Widnieje nasamprzód w postaci Marji tulącej Syna do swego czystego łona z gestem pełnym miłości i oddania, występuje nakoniec w całym ruchu ciała Zbawiciela tak swobodnym, a tak naturalnym zarazem. Czyż nie jestto chłopczyk, który bawiąc się przy boku Swej Matki nagle coś ujrzał, więc podniósł nóżkę do góry, zaciska nerwowo palce, główkę wciąga w ramiona, opiera się o piersi Rodzicielki—i patrzy na nas szeroko, ciekawie, nawpół uśmiechnięty?... A jakżeż pięknym jest Jego uśmiech dziecięcy tak podobny, a tak równocześnie różny od niebiańską pogodą, rzec można, pewnym smutkiem nacechowanego wyrazu ust—Boskiej Rodzicielki?...

Gra fizjognomij Aniołów jest również niepospolitą. Pokorni słudzy w epoce romańskiej, przemieniają się jakby w rówieśników i towarzyszy zabaw cudownego Dzieciątka. Nad uszanowanie, przemaga silniejsza—ciekawość, to też garną się one pośpiesznie do ramion Bogarodzicy i z najwyższem zajęciem spoglądają ku młodocianemu swemu Władcy.

Z kolei nasuwa się naturalnie pytanie: kto był twórcą obrazu?

Trudno tutaj dać zupełnie stanowczą odpowiedź. Pewnem jest jedynie to, że w obliczu Bogarodzicy, a następnie w słowiańskich twarzach Aniołów uderza wybitny typ miejscowy, tak, że można prawie śmiało powiedzieć, iż mamy przed sobą utwór polskiego pędzla. Wprawdzie niektóre partje jak np. włosy są w ten sposób traktowane, że nasuwają się porównania analogicznych części w dziełach malarstwa niemieckiego, lecz takich miejsc jest bardzo mało i odnoszą się one raczej do zewnętrznych szczegółów, niż do charakteru obrazu, który według mego zdania nosi wybitne polskie znamiona.

Pozostając dłużej przed tym obrazem mimowoli nawet poddajemy się czarowi, który wieje z tego dzieła sztuki i zaczynamy coraz więcej w tym mrocznym krużganku krakowskiego klasztoru odczuwać i rozumieć prawdziwą poezję wielkiego malarstwa religijnego [1]). Do nastroju poetycznego przyczynia się tradycja, która szczególną cześcią otacza wizerunek Bogarodzicy. Przed Jej też obliczem wedle starodawnego zwyczaju spoczywają przez trzy dnie zwłoki zmarłych Ojców i Braci Zakonnych.

Obraz nasz był przedmiotem trzykrotnej wzmianki w literaturze. I tak znajdujemy krótki jego opis w Przyjacielu sztuki kościelnej [2]), następnie nieco szerzej dotykał historji tego dzieła ks. Błachut w artykule p. t. Nieznany czciciel Matki Bożej [3]), oraz w broszurze: Kanonicy Regularni w Polsce [4]).

Ks. Błachut w swych pracach opierał się na następujących źródłach:

Żywot prawy Bł. Stanisława Kazimierczyka wyd. w r. 1603 przez ks. Krzysztofa Łoniewskiego [5]).
Forteca Monarchów i t. d. Piotra Hiacynta Pruszcza z r. 1737 [6]).
Jasna Pochodnia ks. Krzysztofa Łoniewskiego [7]).
Kronika klasztorna [8]).
Nieznany rękopis z XVII w. [9]).

W pracy ks. Błachuta czytamy na str. 6 (uw. 10): „Przypuścić można, że jest to ten sam obraz, który znajdował się w dawnym Infirmerium w XVII w. przeniesiony na „Palatium". Przed tym to obrazem Matki Najśw. umieszczają według starodawnego zwyczaju zmarłych zakonników tutejszego Zgromadzenia, aż do dnia pogrzebu jakby na pamiątkę, że przed nim dokonał świętobliwego życia nasz Błogosławiony Stanisław Kazimierczyk. Otóż stosownie do poprzednich wywodów moich o obrazie Madonny w Palatium Zakonnnem śmiem twierdzić, że szanowny autor Życia Kazimierczyka myli się, sądząc, iż obraz ów jest tym samym, przed którym skonał Błogosławiony, nigdzie bowiem w dziełach na których opierał ks. Błachut swą monografję nie spotykamy wyraźnego opisu obrazu, który by pozwolił przypuścić napewno identyczność obu wizerunków.

W żywocie bowiem Bł. Kazimierczyka ks. Łoniewskiego czytamy następujące zdanie: „...Przyszło w Infirmaryiey przed obrazem położyć..." następnie w życiorysie Mikołaja z Radomska [10]) znajdujemy słowa: „...tandem ubique vestigia virtutum bonarum relinquens morbo corruptus in infirmario decumbens Im(m)aginem [11]) Beatissimae Virginis Mariae filiolum suum in ulnis gestantem respiciens... etc." wreszcie analogiczny ustęp cytowanej wyżej kroniki klasztornej o niczem innem nas nie objaśnia, jak tylko o tem, że w Infirmerium klasztornem istniał obraz Madonny z Dzieciątkiem Jezus na ręku, ale bliższych żadnych szczegółów tam nie znajdujemy — wskutek tego nie możemy twierdzić, iż jest to ten, który obecnie umieszczony jest w krużganku.

Drugim dowodem mylności przypuszczeń ks. Błachuta, jest obraz znajdujący się w lewej górnej nawie kościoła Bożego Ciała przedstawiający śmierć Błogosławionego Kazimierczyka. Na płótnie tem wykonanem u schyłku XVII w. przez nieznanego malarza zdaje się, że nawet krakowskiego, widzimy wnętrze dawnego Infirmerium, oraz u wezgłowia chorego, zapewne ów wspominany w kronikach ołtarzyk z obrazem Madonny. Sądząc po szczegółach, niezatartych przemalowaniem—widać, że artysta przedstawił architekturę oraz całe sobie współczesne wnętrze—wiernie. Myślę więc, że i wizerunek Bogarodzicy, która musiała doznawać wielkiej czci, jeśli przed nią konał Błogosławiony zakonu, jest również dokładną kopją oryginału. Otóż przy porównaniu obu Madonn widzimy, że Najśw. Marja Panna na opisanym co dopiero obrazie, zupełnie nie jest podobną do tej, która obecnie znajduje się w Palatium.

W końcu najsilniejszym argumentem zbijającym hypotezę ks. Błachuta byłoby zestawienie dat. Bł. Kazimierczyk umiera w r. 1433, a obraz będący w Palatium nosi wybitne cechy początków XVI stulecia [12]).

Wprawdzie istnieje tradycja zakonna, która opisywaną Madonnę uważa jako właśnie Tę, do której Bł. Kazimierczyk miał szczególniejsze nabożeństwo i przed którą skonał, ale wiemy z doświadczenia, że jest to niejednokrotnie słaby bardzo argument, jeśli chodzi o stwierdzenie autentyczności pomników sztuki.

W każdym razie, jakkolwiek nawet rzecz by się miała, pewnem jest tylko to, że Bogarodzica w krużganku klasztoru Kanoników Regularnych należy do najpiękniejszych zabytków „Starego Krakowa", a może całej Polski.

II.

MADONNA ZE ŚW. STANISŁAWEM I MIKOŁAJEM W KOŚCIELE ŚW. MIKOŁAJA NA WESOŁEJ W KRAKOWIE.

Niezwykły swoją jakością jest duży obraz, znajdujący się w kościele Św. Mikołaja na Wesołej. Malowidło to o rozmiarach 2.90×2.08 m. malowane na drzewie lipowem, przedstawia Madonnę z Dzieciątkiem Jezus na ręku między dwoma Świętymi: Mikołajem po prawej stronie, Stanisławem po lewej.

Nad głową najświętszej Rodzicielki unoszą małe aniołki bogatą królewską koroną o zamkniętej Jagiellońskiej formie.

Św. Mikołaj dzierży w prawej ręce księgę z trzema tradycyjnymi bochenkami, w lewej zaś misternej roboty pastorał ozdobiony sutym wisiorem, to samo odnosi się do Św. Stanisława, tylko że księgę trzyma biskup horyzontalnie przyciśniętą do piersi.

Dzieciątko Jezus ujmuje obu dłońmi winne grono ruchem, jakby chciało uszczknąć soczystą jagodę.

W bardzo bogatych pontyfikalnych szatach biskupich rzuca się w oczy, złotem dziergana kapa o motywach stylizowanego granatu, a oprócz tego perły którymi artysta wysadził z niebywałą rozrzutnością infuły, szlaki ornatów i rękawów biskupich, niemi otoczył również gors sukni i skronie Madonny, przytwierdził je wreszcie na guzach zdobnych wisiorów.

Barwy obrazu nie grają tęczowymi blaski, koloryt jest raczej blady, jakby przypłowiały, jedynie złota nić, wijąc się wężykowato po litej materji, ożywia gobelinowy ton malowidła. Co do rysunku samego, to znajdujemy tutaj bardzo wiele kontrastów, doskonałość spotyka się kilkakrotnie z nieudolnością, z całości jednak kompozycji wynosimy ogólnie nader dodatnie wrażenie.

Doskonałość zupełną osięga rysunek w twarzy Św. Mikołaja i Św. Stanisława, jest on już mniej dobrym w obliczu Madonny, a razi niepoprawnością linij w postaciach Dzieciątka, Anioła i figury Strzemieńczyka (Piotrowiny). Wogóle znać brak wprawy w traktowaniu dziecinnej postaci. Jest to zresztą powszechnem znamieniem sztuki pierwotnej, która nie osięgnęła jeszcze ostatecznego stopnia rozwoju, że postać dziecka przesadza w proporcjach, albo miniaturowych, albo graniczących z ogromem, najczęściej zaś wiąże nieprawidłowo wszystkie członki ciała. Właśnie podobny objaw zachodzi w opisywanym malowidle.

Figurka Jezusa posiada w swych kształtach pewne cechy podobieństwa z Dzieciątkiem na obrazie t. z. Madonny z jabłkiem w kościele Bożego Ciała.

Na korzyść artysty należałoby podkreślić usilne jego dążenie do pochwycenia prawdy, która objawia się najlepiej w takim n. p. szczególe, jak zaciśnięcie nerwowe nóżki — motyw zupełnie analogiczny, jak w obrazie Madonny z Palatium Augustjanów na Kazimierzu.

Jeżeli teraz wpatrzymy się uważnie w oblicze Bogarodzicy, to ujrzymy w niem rysunek stosunkowo bardzo dobry; wprawdzie kontury owalu twarzy nie grzeszą nadzwyczajną subtelnością, lecz całość jest zupełnie poprawną. Wybija się tutaj tak jak wogóle w całym malowidle tendencja naturalistyczna, ale łączy się ona równocześnie przy malowaniu postaci Madonny z pragnieniem idealizowania typu. Naturalizm przeziera bardzo silnie nawet w twarzy Piotrowiny, którego figura jest zresztą wedle dzisiejszych wymagań perspektywy fatalnie wykonana.

Czem tłomaczy się gradacja dobroci rysunku, najgorsza w postaci Aniołków, a najlepsza w osobie Św. Mikołaja? Sądzę, że bardzo prosta jest tego przyczyna. Wiadomo przecież powszechnie, że po większej części najłatwiej jest portretować rysy starszego człowieka, właśnie najlepszy przykład potwierdzający to zdanie mamy przed sobą. Artysta o dużym podkładzie indywidualizmu i niezaprzeczonych cechach talentu, wykonał najstaranniej to, co mu było najłatwiej, a co miał ciągle przed oczyma, mianowicie twarz dojrzałego mężczyzny.



MADONNA ZE ŚW. STANISŁAWEM I ŚW. MIKOŁAJEM

W KOŚCIELE ŚW. MIKOŁAJA W KRAKOWIE.

Tak samo rzecz ma się z obliczem Św. Stanisława, tylko że ta ostatnia gorsza jest nieco pod względem samego wykończenia. Figura Bogarodzicy wymagała już większego polotu, tutaj nie wystarczała żywa natura — modelowi należało jeszcze dać piętno boskości. A cóż jest bardziej trudniejszego w sztuce? nie udawało się to genjalnym jednostkom—nie udało się też może w zupełności i naszemu malarzowi. Że nie chciał On stworzyć typu zwykłej śmiertelniczki, zaznaczyliśmy to poprzednio; w tem dążeniu leży szlachetny rys jego talentu — tutaj chciałbym tylko uczynić małą uwagę, że postać Madonny ustawiona, jakby w ornamentacyjnej niszy, którą tworzy nader wdzięczna linja otaczających Ją konturów, posiada w całym układzie, w całym ruchu ramienia, dużą swobodę i odbija bardzo korzystnie od sztywnie nieco stojących biskupów. Jeżeli jeszcze do tego dodamy szereg drobnych a pięknych szczegółów, jak n. p. umieszczenie perlistej opaski wysoko nad czołem, rozpuszczenie włosów, wycięcie lekkie gorsu i szlachetny rozmach w traktowaniu fałdów, to będziemy mieć zupełne zadośćuczynienie za małe usterki rysunkowe w rękach i proporcjach figury. Człowiek wobec Boga jest nikczemnym robakiem — zasada wyrażana zawsze plastycznie, jest tutaj również zaakcentowana. Piotrowina, który służy głównie do oznaczenia Św. Stanisława, jest wobec wszystkich figur maleńką postacią.

Sposób malowania draperyj jest w znacznej mierze szematyczny, w szczegółach (infuła — kapa) do najmniejszych drobiazgów realnie traktowany, chwilami przechodzi przecież w szeroką i płynną linję (szata Bogarodzicy).

Krajobraz służący za tło ma przedstawiać rodzimą Wisłę i ojczyste Tatry, całość jednak pejzażu czyni na nas wrażenie natury stylizowanej, maniera epoki XV w.

Modelunek występuje dosyć jasno i jest pojęty najszlachetniej, najlepiej w twarzy Św. Mikołaja i Stanisława, jak również w fałdach biskupich kap. Karnacja wszędzie bardzo dyskretna i zbliża się niepomiernie zwłaszcza u Św. Mikołaja do natury.

Co do techniki obrazu, to jest ona pośrednią między temperą a olejną—oprócz tego widać pokład olejny, którym niepowołany restaurator zatarł kilka poszczególnych partji. Do tych późniejszych dodatków i przemalowań należy koszulka Dzieciątka Jezus i koraliki na ręce i szyi (fakt zupełnie identyczny jak przy Madonnie z jabłkiem), następnie niektóre części ubrania włosów i rąk Bogarodzicy, a wreszcie górna przestrzeń nieba; oprócz tego, pęknięcia licho zakitowane, stosunkowo jeszcze niedawno przykryła warstwa olejnej farby. Całość jednak bardzo mało przemalowana stanowi niezwykle cenny zabytek dawnej techniki.

Z kolei przychodzi naturalne zapytanie, kto był twórcą tego dzieła?—Jaki jest czas jego powstania?

Zebrawszy wszystko, cośmy dotychczas o tem malowidle powiedzieli, jeżeli jeszcze raz rzucimy okiem na nie, to rychło przyjdziemy do przekonania, że obraz jest dziełem pierwszej ćwierci XVI stulecia.

Dowody na poparcie mojego twierdzenia znajduję w geometrycznym układzie figur i archaicznym charakterze. W szczegółach takich, jak rysunek głowy pastorału (zbliżony do ornamentyki na sklepieniu nawy w kościele św. Krzyża), w układzie zdobnych linij biskupiej kapy (wdzięczny motyw granatu na współczesnych brązowych epitafiach), a nakoniec w pojęciu pejzażu.

Przy określaniu czasu powstania obrazu musi każdego z nas uderzyć pewna różnica stylowa jak gdyby trzech różnorodnych epok twórczych. Do najstarszej należałby krajobraz, do pośredniej—figury Świętych, do najpóźniejszej Madonna z dzieciątkiem. Naturalnie że jest to tylko wrażenie pozorne, gdyż przy bliższej rozwadze spostrzegamy jednego artystę, a przyczyna złudzenia ma inne głębsze podstawy.

Krajobraz XII w. posiada—jeżeli przyglądamy się rozwojowi malarstwa—raczej ogólną cechę całej epoki, jak poszczególnych jednostek twór-

czych. Indywidualizacja pejzażu z całą żywiołową brutalnością występuje dosyć późno, ba, rzec się ośmielę dopiero w ostatnich czasach, gdzie pejzaż istnieje sam dla siebie, a i to nie może często być dokładnie odrazu przypisany temu lub owemu artyście. Cóż dopiero w początkach XVI w. i to u artysty bądź co bądź nie genjusza. Maluje on z natury rzeczy krajobraz dawną manjerą, a oddając w swoim utworze strony rodzinne, nie może na nie patrzeć inaczej, jak tylko przez pryzmat utartych formuł.

Co innego jest zupełnie, gdy chodzi o wykonanie figury. Tutaj w kształcie postaci może pozostawać moralny wpływ dawnych świętych wizerunków, lecz przy narysowaniu głowy przebija się już z całą energją dążność do uchwycenia prawdy w coraz to doskonalszym portrecie. Pełna i dobra twarz św. Mikołaja, jak również suche i nerwowe oblicze św. Stanisława są doskonałym odbiciem żywej natury.

Wreszcie artysta chce wykonać figurę Bogarodzicy. Odrazu piętrzą się ogromne trudności. Dawne hieratyczne pojęcie Madonny jako królowej jest mu za ciasne—pragnie on Boską Rodzicielkę stosownie do panującego ducha w żywe ucieleśnić kształty, a równocześnie stara się jej nadać idealny boski charakter. To też w postaci Najświętszej Marji, wysiłki w stworzeniu nowego typu muszą okazać się jako najbardziej widoczne, co innego, że ich wykonanie nie zawsze odpowiada założeniu.

Tak więc pozorna różnorodność pędzla utwierdza nas tem silniej w wypowiedzianem poprzednio twierdzeniu, że obraz, którego reprodukcję mamy przed sobą, malowany jest w początku XVI w., kiedy walczyła dawna średniowieczna szkoła z świeżymi prądami postępu. Jeżeli teraz porównamy cały szereg motywów w dziełach tego okresu, w pracach, które starałem się opisać w mojem studjum, to zdaje mi się, iż będziemy mogli stosunkowo dokładnie ustalić datę powstania malowidła. Najbardziej zbliżony do niego pod względem układu jest fresk z krużganków św. Katarzyny, przedstawiający Madonnę w otoczeniu św. Augustyna i św. Mikołaja de Villa Nuova — polichromja, jak to objaśniłem w referacie na posiedzeniu Komisji Historji Sztuki [13]) (Akademja umiejętności w Krakowie) powstała według mnie w pierwszych latach XVI w., mniej więcej między r. 1500—1515 [14]) spotykamy tu jeszcze gotyckie napisy i gotycką kątowatość fałdów w sukniach aniołów. Artystyczną wyższość fresku, zdaje mi się należy tłomaczyć większym talentem malarza, który z ogromną wprawą stylizuje jeszcze lekko — portretowane już głowy Świętych. „Terminus ad quem“ namalowania Madonny z kościoła św. Mikołaja byłby rok 1535 w którym [15]) to czasie powstaje polichromja kościoła św. Krzyża w Krakowie. Artystą—twórcą był oczywiście Polak, pomijając bowiem widok Tatr, a może i Krakowa, czyż nie spostrzegamy w figurach biskupów i Madonny,—naszych polskich typów?!... Ten św. Mikołaj, to przecież kanonik, lub proboszcz jednego z licznych krakowskich kościołów, a Matka Boża, czyż nie jest postacią naszą?! — Brak brwi, owal twarzy — rysunek nosa na końcu nieco spłaszczony, spostrzegamy dzisiaj u wielu kobiet, idąc Rynkiem Krakowskim wśród tłumu. Zapewne majaczeją może gdzieś w oddali wpływy norymberskie (rysunek drzewa suchego) lecz są one wobec podkładu miejscowego tak nikłe, że zaledwie dopatrzeć się ich można. Jednem słowem malarz, który tworzył nasz obraz, był nie tuzinkowym artystą, uderza to każdego odrazu w oczy—posiadał błędy, co zresztą staraliśmy się wykazać, lecz zupełnie nie przeszkodziły mu one wykonać rzecz piękną. Toteż w tym wypadku z dumą utrzymywać możemy jeszcze raz, że w XVI stuleciu posiadaliśmy malarzy, którzy na gruncie krakowskim namalowali szereg dzieł o wybitnem narodowem piętnie—silne indywidualizmem—podniosłe szczerem uczuciem!

Na obraz ten zwrócił moją uwagę prof. M. Sokołowski, który nader trafnie określił charakter malowidła w Sprawozdaniach Komisji Hist. Sztuki Ak. Um. T. VI.



MADONNA W OTOCZENIU ŚW. AUGUSTYNA I ŚW. MIKOLAJA DE VILLA NUOVA.

FRESK W KRUŻGANKACH KLASZTORU ŚW. KATARZYNY W KRAKOWIE.

Opis jego stylistyczny znajduje się w inwentaryzacji kościoła św. Mikołaja, napisanej przez Dr. J. Pagaczewskiego.

Wzmiankę o nim spotykamy również w „Klejnotach“ Pruszcza, oraz u ks. Wacława Nowakowskiego, ostatni zupełnie mylnie idąc za Mączyńskim, uważa malowidło za utwór bizantyjskiego pędzla.

---

[1]) Niestety plamy powstałe wskutek późniejszych przemalowań, jakoteż wskutek spadania kropel oliwy z lampki płonącej przed obrazem, utrudniły w znacznej mierze zdjęcie fotograficzne, tak że na reprodukcji, (którą widzimy przed sobą) nie możemy śledzić dokładnie wszystkich omawianych szczegółów.

[2]) Rocznik II rok: 1889 str. 282 — 284.

[3]) Ks. Augustyn Błachut. „Nieznany Czciciel Matki Bożej żyjący w wieku XV Felix Saeculum. (Stanisław Kazimierczyk)“ — Rzecz czytana na drugim kongresie międzynarodowym ku czci Matki Bożej we Fryburgu Szwajcarskim d. 21-go Sierpnia 1902 r. (Odbitka z Kwartalnika Teologicznego — Warszawa — Nakł: Przeglądu Katolickiego z 1903).

[4]) Ks. Augustyn Błachut, Kanonik Laterański w Kollegium Bożego Ciała w Krakowie. — „Kanonicy Regularni Lateraneńscy w Polsce. Czciciele Marji.“ (Odbitka z Księgi Pamiątkowej Marjańskiej.) Lwów 1905. Nakładem Księgarni Polskiej B. Połanieckiego.

[5]) Żywot Prawy y cudowne Boskie Wsławienie Pobożnego Kapłana B. Stanisława Kazimierczyka Przy Krakowie na Kazimierzu Bożego Ciała. Congregacyey Zbawicielowej — Kanoników Z Lateranu Według Reguły S: Augustyna Kanonika y Podprzeorzego.

Deus in Sancto via tua, quis Deus magnus.
Sicut Deus noster Tu es, Deus qui facis mirabilia.
(Psal. 76).

Ku Chwale Bożej (y Czci Świętych i iego) wybranych z tym pobożnym y Błogosławionym dopiero teraz Polskim ięzykiem napisany (dostateczniey y właśniey niżeli był przed tym po Łacinie wydany w Roku 1604. Przez X: Krzysztofa Łoniewskiego tegoż Conventu Kanonika z dozwoleniem Starszych w Krakowie w Drukarniey Łazarzowey) Maciey Jędrzeiowczyk drukował Roku P. 1617.

[6]) Forteca Monarchów y całego Królestwa Polskiego Duchowna z Żywotów Świętych tak iuż Kanonizowanych y Beatyfikowanych, iako też Swiątobliwie Żyjących Patronów Polskich, także z obrazów Chrystusa Pana y Matki Jego Przenajświętszey (o których w drugiey ksiądze) w Oyczyźnie naszey cudami Wielkiemi Słynących przez Piotra Hyacintha Pruszcza krótka prosta, lecz prawdziwa życia ich Historya z różnych Authorów zabrawszy wiernym Katolikom do naśladowania Oyczyźnie na obronę Wystawiona Powtórnie z additamentami swemi za pozwoleniem zwierzchności Duchowney do druku Podana Roku Pańskiego 1737 w Krakowie W Drukarni Akademickiey.

[7]) Jasna Pochodnia Życia Apostolskiego Żywot Świętobliwy B: Stanisława Kazimierczyka naprzód W Sławney Akademiey Krakowskiey Professora' I.S. tu. Bakałarza Potym Canonicorum Regularium S. Augustini I. Bożego Ciała na Kazimierzu Przy Krakowie Zakonnika. W przód Przez X: Krzysztopha Łoniewskiego Et Pu. Bacc, Canon. Regul. W Roku Pańskim 1616 Powtóre Przez X. Stephana Pronothowicza. Tegoż Konwentu Zakonnego kanonika Roku Pańskiego 1660. Wystawiona. D o p i s a n o: Sunt Ecclesia SS. Corporis Christi Casimiriae ad Cracov. W Krakowie Drukarniey V. Dziedziców Stanisława Lenczewskiego. Bertut. Roku Pańskiego 1660.

Powyższy oryginał przepisany jest w w. XVIII z dodatkami również rękopiśmiennymi. Forma 8-o. Oprawa czarna. Na okładce znajduje się złoty wycisk Chrystusa modlącego się w Ogrójcu. Rękopism ten różnymi kreślony charakterami znajduje się w bibliotece Kanoników Regularnych Bożego Ciała na Kazimierzu. Tytuł jego dosłownie brzmi: [J] Jasna Pochodnia Życia Apostolskiego [czyli] Żywot Swia[ę]tobliwy B. Stanisława Kazimierczyka. Naprzód W Sławney [j] Akademiey [j] Krakowskiey. Professora S. T. Bakałarza. Potym C[k]anonicorum [ków] Regularium [rnych] [reguły Ś-go] St. Augustini u Bożego Ciała na Kazimierzu przy Krakowie Zakonnika. Po trzecie [czwarty] raz do druku podany z pomnożeniem cudów, które Bóg przez Z[z]asługi i [przyczynę] tego Błogosławionego okazać raczył.

Nawias oznacza tutaj późniejsze poprawki, poczynione również w całym tekście rękopismu, zapewne przez Ks. Karczewskiego, którego podpis: „Correxit T. Karczewski" znajduje się na końcu rękopismu. Twierdzę, że poprawki były robione przez Ks. Karczewskiego, ponieważ podpis jego zgadza się zupełnie z charakterem, pisma jakie widzimy w poprawkach.

Przy końcu tego rękopismu znajduje się dodatek również rękopiśmienny zatytułowany: „[Virorum] Pietate ac vitae Sanctimonia illustrium in Conventu SS. Corporis Christi Canon. Regul. Latern descriptio brevis.

[8]) Casimiriae Civitatis urbi Cracoviensi confrontate Origo Inque Ecclesiarium Erectiones Et Religiosorum Fundatione Nec Non Series Vitae Res gestae Praepositiorum Conventus Canonicorum Regularium Lateranensium S. Augustini Ad Ecclesiam SS. Corporis Christi Descriptae et Stephano Benothovicz Eiusdem Conventus Et Canonico Regul. Professo.

[9]) Kodes ten rękopiśmienny bez tytułu oprawny jest w brązową skórę z dwoma owalnymi wyciskami. Na

jednej stronie tej oprawy mamy wycisk Chrystusa jako „Salvatoris Mundi". Zbawiciel stoi na tle krajobrazu (dwa drzewa po bokach). Do około napis: Jesus † Christus † Salvator † Mundi † Via † Veritas † Et † Vita †. Na drugiej stronie mamy wycisk wyobrażający św. Benedykta. Trzyma On w prawicy „baculus opaticus", w lewicy zaś naczynie z wystającą głową węża. Na około głowy okrągły nimbus. Po lewej stronie widzimy kościół (klasztor?) z wieżą i dwa godła na tarczach. Górny przypomina swym wyglądem Polski herb. Prawdzic, dolny—Ślepowron. Po prawej stronie na ziemi spostrzegamy infułę biskupią oraz domek, nad tem zaś w promienistej mandorli główka (Anioła?) oraz portret na tarczy.

Oprócz tego znajduje się tutaj ciekawe „Ex Libris" wykonane drzeworytniczą techniką, a służące za rodzaj pieczęci notarjalnej Stanisławowi Groszkiewiczowi przy następujących słowach: ...„Et quia Ego Jacobus Stanislaus Olim Stanislai Groszkiewicz Publicus Sacrâ Authoritate Apostoliae Dioeceus. Cracoviens. Notarius Consul Casimiriens. ad Cracoviam etc."

[10]) Forteca Monarchów P. H. Pruszcza. Str. 258.

[11]) Poprawka Ks. Karczewskiego.

[12]) Upada tem samem dalsze przypuszczenie Ks. Błachuta (Kanonicy Laterańscy w Polsce i t. d.) co do powstania wizerunku w końcu XV w.

[13]) Dn. 30/IV 1905 r. i dn. 5/V 1905 r.

[14]) Juljan Pagaczewski. Kościół pod wezwaniem Św. Mikołaja. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zach. T. I. Str. 64.

[15]) Stanisław Wyspiański. Dawna polichromja kościoła Św. Krzyża w Krakowie. Rocznik krakowski. T. I. Str. 90—101.

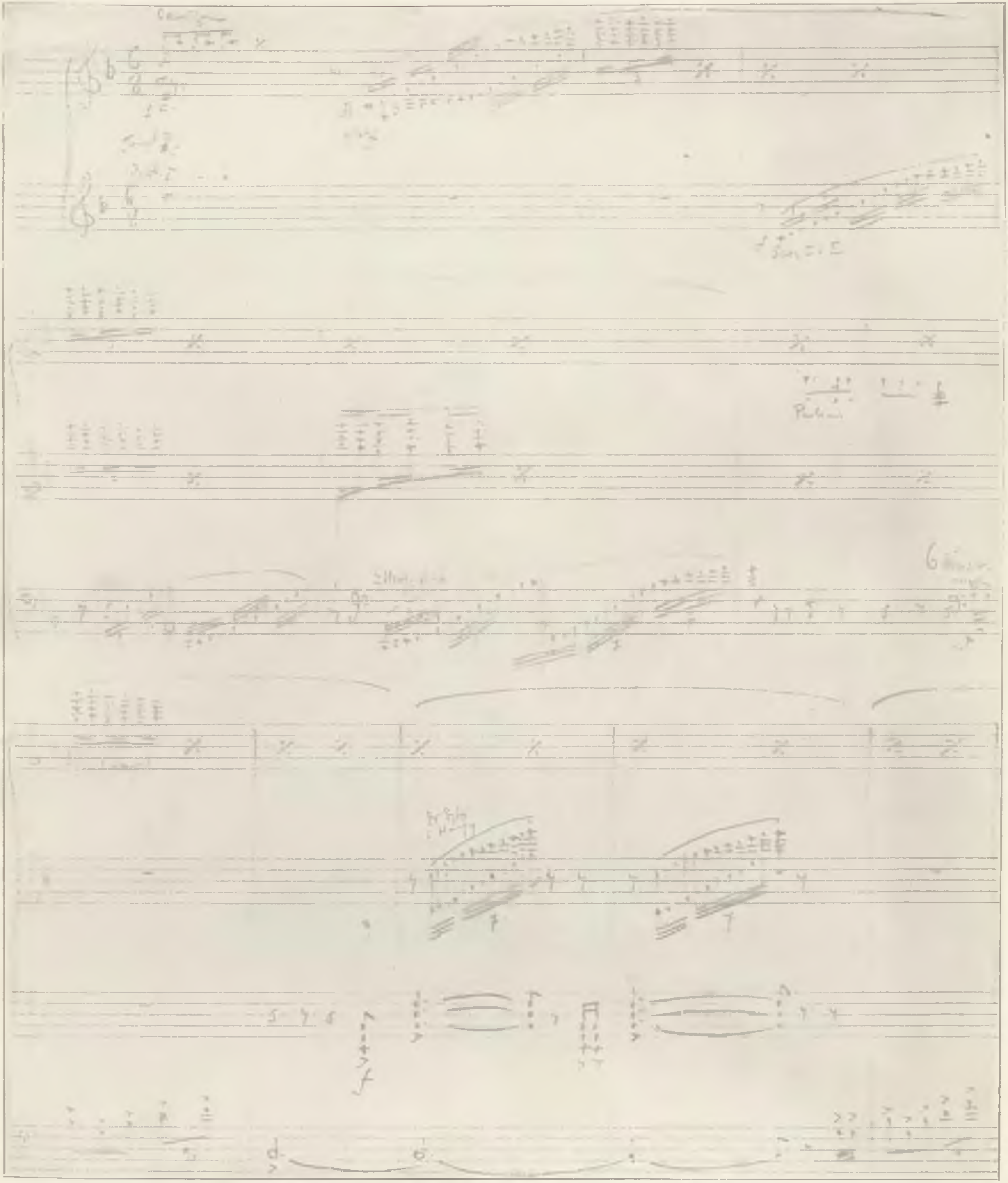
DR. MARCELI NAŁĘCZ-DOBROWOLSKI.

DRAMAT NA MASKARADZIE.

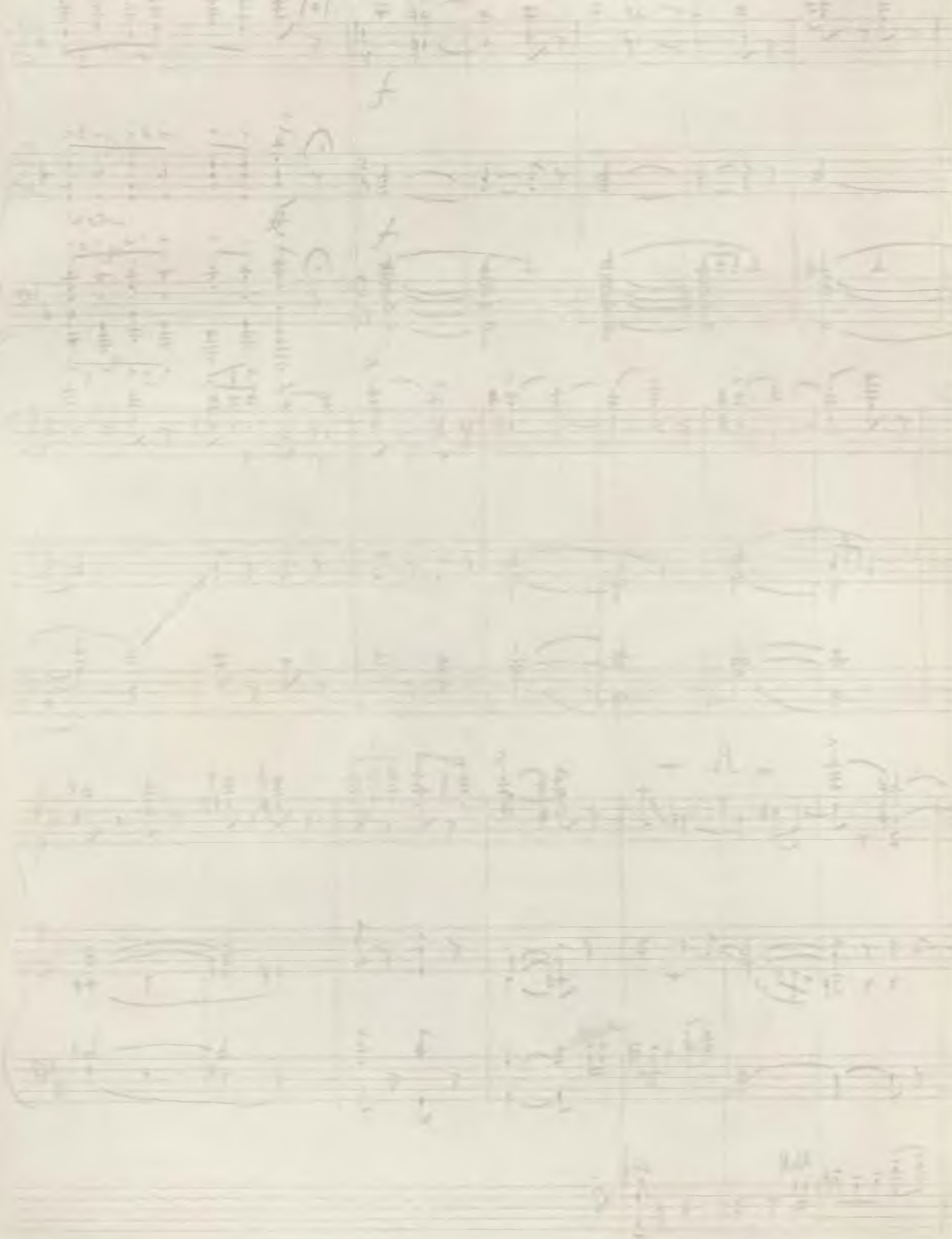
POEMAT SYMFONICZNY

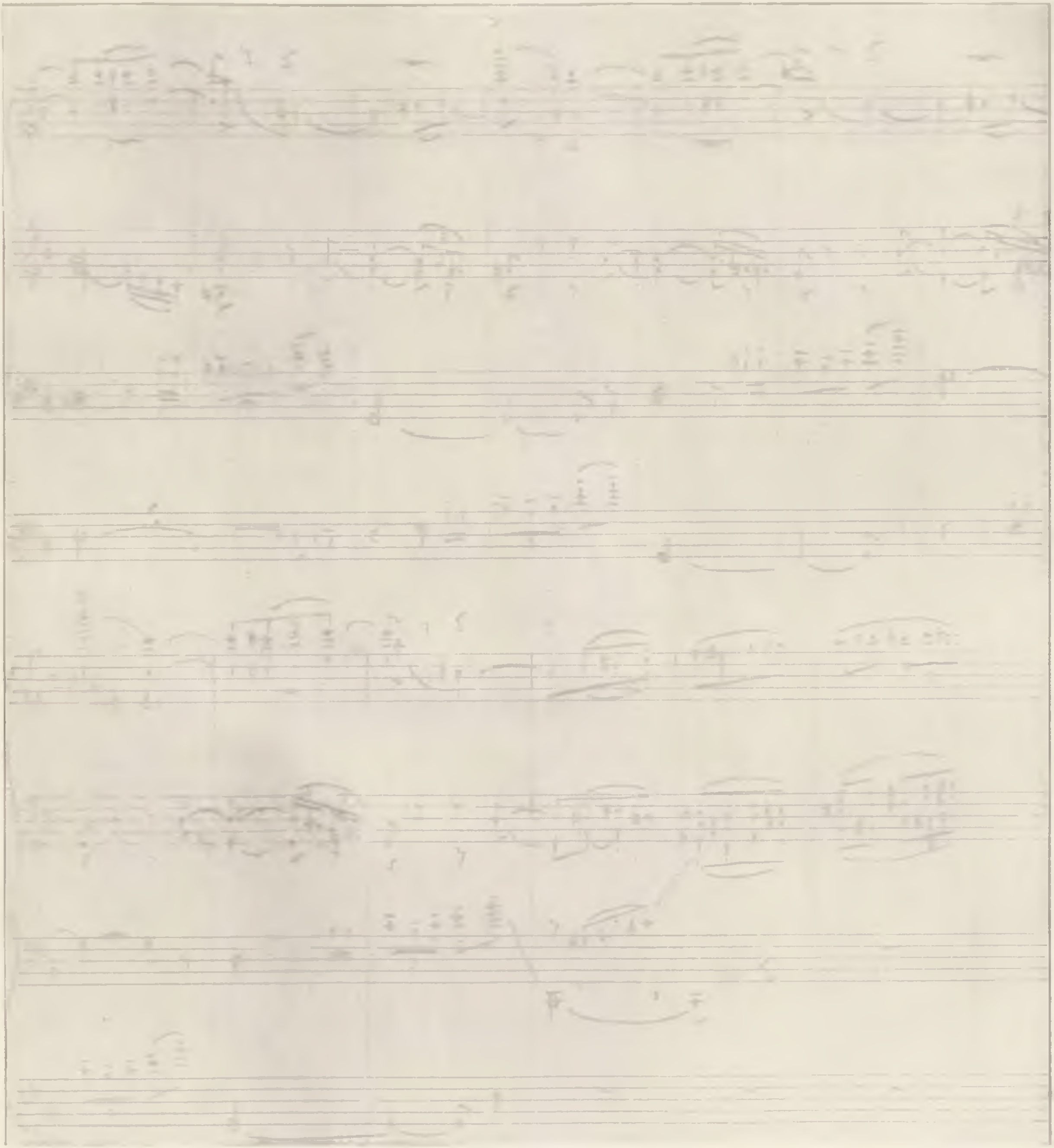
(Początek).

MIECZYSŁAW KARŁOWICZ.









DANTE—NOWE ŻYCIE.

WSTĘP.

W tej części księgi moich wspomnień, przed którą mało co godnego jest czytania, najduje się nagłówek, który powiada: *Incipit Vita Nova*. Pod którym znachodzę słowa, które moim jest zamiarem — zebrać w tej książeczce, a jeżeli nie wszystkie, tedy przynajmniej treść ich główną.

1.

Dziewięć już razy właśnie, po mojem narodzeniu, powróciło było niebo światłości w swojem krążeniu do tego samego miejsca, kiedy moim oczom zjawiła się po pierwsze uwielbiona pani mojej duszy, która od wielu zwana była Beatrycze (t. j. błogością darząca), którzy nie zdołali, jedno tak ją nazwać. Przeżyła ona na tym świecie tyle, że za jej czasu niebo gwiaździste posunęło było ku wschodowi z dwunastu swych części jedną o jeden stopień: tak, że właśnie w początku dziewiątego roku swego życia ukazała mi się, a jam ją ujrzał właśnie w końcu mego dziewiątego lata. A ukazała mi się odziana szlachetną bardzo barwą, skromnym i poczciwym szkarłatem, uczesana i przygodzona tak, jak to jej młodziuczkim latom przystało. W tej chwili (zaprawdę powiadam) duch żywota, któren przebywa w najświętszym zakątku mego serca, począł drżeć tak silnie, że się to w tętnie krwi mojej straszliwie okazało; i drżąc rzekł mi te słowa: *Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi.* (Oto bóg silniejszy nade mnie, który przybywa, żeby mi rozkazował). W tej chwili duch cielesnego życia, który przebywa w owym najwyższym zakątku, dokąd wszystkie zmysłów duchy niosą swoje postrzeżenia, począł dziwować się bardzo, a przemawiając szczególniej do zmysłów wzroku, takie rzekł słowa: *Apparuit jam beatitudo vestra.* (Zjawiła się oto błogość wasza). W tej chwili duch przyrodzony, który przebywa w tem miejscu, kędy obżywianie nasze kierowane bywa, jął płakać rzewnie, a płacząc, rzekł te słowa: *Heu miser! quia frequenter impeditus ero deinceps.* (Biada mnie nieszczesnemu, iż srodze będę przeszkodzon odtychmiast). Odtąd (powiadam) Miłość panowała duszy mojej, która zaraz temu panowaniu się poddała i k'niemu skłoniła; i jęła Miłość przeciwko mnie tak śmiele, a tak potężnie sobie poczynać, i własna moja wyobraźnia tak jej w tem była pomocna, żem już musiał we wszystkiem owej Miłości żądaniom k'woli czynić. A ona rozkazowała mi nieraz, żebym się starał ujrzeć onę młodziutką anielicę, a tak w chłopięcych moich latach nieraz-em szukał, jakobym ją ujrzał; i ukazowała mi się tak szlachetnych, a tak chwalebnych obyczajów, że zaprawdę o niej mogły być rzeczone owe słowa poety Homera: „Nie zdała się być córą ludzi śmiertelnych, jedno córą bożą“. I stało się, że jej obraz, który zawsze ze mną przebywał (bo taka była wola i taki rozkaz Miłości), tak szlachetnej był cnoty, że ani przez chwilę nie ścierpiał, iżby mną Miłość władać miała bez dobrej rady rozsądku—tam, gdzie takowa rada pożyteczna była. A przeto, iż opowieść o namiętnościach i czynach tak wczesnej młodości mogłaby się baśnią wydać, tedy ją przerwę; i, pomijając liczne sprawy, które następnym za przyczynę były, przejdę do tych słów, które w mojej pamięci wyraźniej są zapisane.

2.

A kiedy upłynęło tyle dni, że właśnie wypełniło się było dziewięć lat od opisanego wyżej zjawienia się onej najwdzięczniejszej, tedy ostatniego z onych dni stało się, że ta przedziwna panienka zjawiła mi się przyodziana barwą bieluśką, wpośrodku dwóch zacnych pań,

które od niej nieco starsze były; a przechodząc ulicą, obróciła oczy w tę stronę, kędym ja się najdował, zatrwożon bardzo; a w swej niewypowiedzianej uprzejmości (która dzisiaj jest nagrodzona w niebie zbawionych), pozdrowiła mnie bardzo skromnie, — tak, że mi się zdało naonczas, jakobym oglądał ostateczne granice błogości. Godzina, kiedy mnie jej najsłodsze pozdrowienie doszło, była dokładnie dziewiąta onego dnia; a przeto, iż to był pierwszy raz, kiedy słowa jej wyszły, żeby dojść moich uszu, tedym uczuł taką słodkość, że jak upojony uszedłem ludzi, i skryłem się w samotnym zakątku mego domu, żebym rozmyślał o tej najuprzejmiejszej.

3.

A kiedym tak o niej myślał, — zachwycił mię leciuczki sen, w którym zjawiło mi się cudowne widzenie; tedy mi się zdało widzieć w mojej izbie obłok barwy ognistej, a w owym obłoku dostrzegłem postać męża, którego wejrzenie straszliwe było patrzącemu się nań. A jednak zdał mi się tak pełen wesela, że mi dziwno było: a w słowach swoich mówił mnogie rzeczy, z których nie rozumiałem, tylko niewiele; między któremi usłyszałem takowe: *Ego dominus tuus*. (Ja pan twój). W jego ramionach zdało mi się, iżem widział postać, która spała naga, obleczona tylko zdała mi się zasłoną blado-szkarłatną; na którą ja poglądając bardzo uważnie, poznałem, iż była ona pani zbawienia, która mnie dniem wcześniej pozdrowić była raczyła. A w jednej ręce zdało mi się, że ten dzierżał rzecz pewną, która płonęła wszystka; i zdało mi się zaś, że mi mówił takowe słowa: *Vide cor tuum*. A po niejakiej chwili zdało mi się, że budził tę, co spała, a ducha wysileniem rozkazował jej pożywać onę rzecz, która mu w dłoni gorzała, którą ona pożywała, trwożąc sobą. Ale gdy nie wiele czasu minęło, wesele jego zmieniło się w płacz gorzki bardzo: i tak płaczący wziął onę panienkę w ramiona, i z nią zdało mi się, że się nawrócił do nieba; zaczem naszło mnie takie przerażenie, że mój słabiuchny sen nie zdołał wytrwać, ale się przerwał, i byłem obudzon. A zarazem począłem myśleć, i poznałem, że godzina, której mi się ono widzenie zjawiło, czwartą nocy godziną była; tak, że się wyraźnie pokazuje, że to była pierwsza godzina z dziewięciu ostatnich godzin nocy. Myśląc o tem, co mi się zjawiło było, umyśliłem dać to mnogim do usłyszenia, którzy byli sławnymi pieśniarzami w owym czasie; a iżem już był sam poznał po sobie umiejętność składania słów do rymu, tedym umyślił ułożyć sonet, w którym-bym pozdrowił wszystkich wiernych Miłości; a prosząc ich, aby osądzili moje widzenie, napisałem im to, com w moim śnie był widział i począłem wtedy ten sonet:

SONET I.

Wszelki duch wdzięczny, zacnością natchniony,
przed którym słowo niniejsze postanie,
jeśli odpowiedź dać mi raczy na nie,
niechaj w Miłości będzie pozdrowiony.

Już był w swej trzeciej części przeminiony
on czas, gdy wszystkich gwiazd lśni migotanie,
gdy mi się Amor zjawił niespodzianie,
taki, że wspomnieć lękam się, wzruszony.

Wesoły zdał mi się on Duch, dzierżący
me serce w ręku, piastując na łonie
dzieweczkę śpiącą, w zasłony odzianą;

Potem ją zbudził, i sercem, co płonie
pasł tę pokorną, bardzo zatrwoganą;
potem się zasię nawrócił płaczący.

Na ten sonet odpowiedziało mi wielu i w różny sposób, między którymi odpowiadającymi ów był, którego zowię najprzedniejszym z moich przyjaciół; a ten ułożył wówczas sonet, który się zaczyna: *Wieszcza jest, sądzę, treść twego widzenia*. A taki był właśnie początek przyjaźni między nim i mną, kiedy się zwiedział, iżem ja był ów, który-m mu to przesłał. Prawdziwy wyrok rzeczonego snu nie był wonczas odgadnion od nikogo, ale dzisiaj jaśniuteńki jest nawet prostaczkom.

4.

Od czasu owego widzenia zachwiane stało się działanie ducha mego przyrodzonego, przeto że dusza moja oddana była wszystka myśleniu o tej najwdzięczniejszej; i stałem się w krótkim czasie tak wątły i słaby, że wielu przyjaciołom moim zasmuceniem stał się mój widok: a wielu, którzy byli pełni zawiści, starali się, żeby się dowiedzieli o tem, com nad wszystko żądał ukryć od ludzi. A ja, postrzegając, że złośliwe było pytanie, które mi czynili, odpowiadałem im na rozkaz Miłości, która panowała nade mną, i wedle rady rozumu, i mówiłem im, że Miłość to była, która mnie takim czyniła. Mówiłem, że była Miłość, bowiem jej piętno tak wyraźnie było napisane na mojem obliczu, że się to nie dało utaić. A kiedy mnie pytali: „przez kogo, albo dla kogo tak cię utrapiła ona miłość?“ tedy z uśmiechem poglądałem na nich, i nic-em im nie mówił.

5.

A dnia jednego stało się, że ta najwdzięczniejsza najdowała się w miejscu, kędy śpiewano chwałę królowej niebios, a jam stał tak, żem mógł widzieć błogość moję; zasię w pośrodku pomiędzy nią i mną, w prostej linji, siedziała pewna wdzięczna panna, bardzo nadobna na wejrzeniu, która nieraz pozierała na mnie, dziwując się mojemu patrzeniu, które zdało się, że ku niej dążyło; zaczem mnodzy postrzegli jej patrzenie. Więc odchodząc z tego miejsca, słyszałem, jak mówiono za mną: „Pojrzyj, jak onego ta panna trapi.“ A gdy ją nazwali, tedy usłyszałem, że mówili o tej, co była w pośrodku prostej linji, która pochodziła od najwdzięczniejszej Beatryczy i kończyła się w oczach moich. Wtedy ucieszyłem się bardzo, upewniwszy się, że moje oblicze, onego dnia, nie zdradziło tajemnicy mojej. A zarazem pomyślałem, żebym z tej wdzięcznej panny tarcz przeciwko prawdzie uczynił; a tak-em tego dobrze dokazał w krótkim czasie, że wielu ludzi, którzy się mną zajmowali, sądzili się być w posiadaniu tajemnicy mojej. Dzięki tej pannie kryłem myśli moje przez długie lata; a iżbym tem więcej zwiódł ludzi i większą wiarę obudził, tedy ułożyłem o niej pewne wierszyki, które nie jest zamierzeniem mojem tutaj wypisać, jedno o tyle, o ile tyczą się onej najwdzięczniejszej Beatryczy; przeto opuszczę je wszystkie, a jedno niektóre rzeczy z nich wypiszę, iż w nich jest Jej pochwalenie.

6.

Powiadam tedy, że w czasie, kiedy owa panna była tarczą i osłoną mojej tak wielkiej miłości, naszła mię chęć wspomnieć imię onej najwdzięczniejszej, a przydać doń liczne panieńskie imiona, zasię szczególnie imię onej wdzięcznej panny; a wziąwszy imiona sześćdziesięciu najcudniejszych panien owego miasta, gdzie pan najwyższy panienkę moją umieścił, ułożyłem list w rodzaju pochwalnego wiersza, którego nie wypisuję, a nie uczyniłbym o nim wzmianki, jedno, że pragnę powiedzieć, że kiedym go układał, tedy stało się cudownym sposobem, że pod żadną inną liczbą nie mogło być imię panienki mojej umieszczone, jedno na dziewiątem miejscu, między imionami tych panien.

7.

Panna owa, która tak długi czas służyła mi ku ukryciu moich serdecznych pragnień, musiała opuścić pomienione miasto, i odjechała w bardzo dalekie strony; więc strapion bardzo, żem postradał onę nadobną obronę, ciężkom się zmartwił, i więcej, niżbym był sam przed tem pomyślał. A sądząc, że gdybym nie mówił z boleścią o jej odjeździe, tedy wrychle poznaliby ludzie, żem ich był zwodził, a ukrywał prawdę, umyśliłem uczynić o tem żałośliwy sonet, który tu zapisuję, ile że panienka moja była przyczyną słów pewnych, które się w sonecie najdują, jak to się pokazuje, gdy kto słowa moje dobrze wyrozumie: i wtenczas napisałem ten sonet, który się zaczyna:

SONET II.

Wy, co Miłości drogą przechodzicie,
przystańcie, a ujrzycie,
jeśli jest boleść gdzie nad boleść moję;
i wiem, że się mej nędzy użalicie,
a łacno osądzicie,
żem jest wszem mękom za dom i ostoję.
Miłość, nad miarę darząc mnie obficie,
sprawiła, że mi życie
takie słodkości niosło, i ukoje,
żem słyszał, za mną jak mówiono skrycie:
„przez jakich władz użycie
takich radości ten rozlewa zdroje!"
A teraz—otom zbył wszystkiej światłości,
Którą mi Miłość dała na obronę;
że serce zasmucone
ani powiedzieć zdoła swej żałości.
A chcąc tak czynić, jak czynią one,
co z wstydu własne kryją ułomności,
twarz biorę wesołości,
a w głębi serca we łzach rzewnych tonę.

8.

Po odjeździe tej wdzięcznej panny, spodobało się panu aniołów powołać do swojej chwały dzieweczkę jedną młodą i na wejrzeniu wdzięczną bardzo, która w owem mieście rzewnie lubiana była; której ciało widziałem spoczywające bez duszy w pośrodku mnogich panien, a te płakały bardzo gorzko. Tedy wspomniawszy, iżem ją był niegdyś widywał w towarzystwie onej najwdzięczniejszej, nie zdołałem powstrzymać łez; a płacząc jeszcze, umyśliłem powiedzieć nieco o jej śmierci, wspomniawszy na to, iżem ją był kilka razy spotkał z moją panienką. I tegom dotknął w ostatniej części słów, które-m o niej powiedział, jak się to wyraźnie okazuje, kto wyrozumieć zdoła: i napisałem wtedy te dwa sonety, z których poczyna się pierwszy: *Płaczcie miłośni*, drugi: *Śmierci okrutna*.

SONET III.

Płaczcie, miłości, bowiem Miłość płacze,
a znajcie powód onego płakania:
Miłość, panieńskie słysząc narzekania,
oczyma gorzkie wydawa rozpacze;
Dlaczego sroga Śmierć swoje siepacze
nasłała w serce, tak pełne kochania,
tyle cnót niszcząc u wiosny zarania
i wdzięcznych źrenic wywołując płacze.
Słyszcie, jak dla niej szatą się żałobną
Miłość okryła; bom u zmarłej ciała
widział ją, w smętnej płaczącą postawie;
a często oczy k'niebu niosła łzawie,
kędy ta wdzięczna dusza zamieszkała,
co była niegdyś dzieweczką nadobną.

SONET IV.

Śmierci okrutna, zlitowaniu wroga,
boleści matko sroga,
sędzio ponury, a nieustępliwy,
któraś sprawiła, że duch boleściwy,
żalem nie prawie żywy
ustał już, na cię klątwy nieść do Boga.
Powiem, jako ci ludzka boleść droga,
a jak jest mnoga
nieprawość twoja, i błąd obłędliwy,
by znali ludzie, że nielitościwy
twych sądów wyrok mściwy
śmierć niesie, kędy Miłość kwitła błoga.
Ze świata wzięłaś uprzejmość wejrzenia
i cnotę, w pannie tak godną miłości;
w radosne dni młodości
zniszczyłaś wdzięczne miłosne natchnienia.
Słowo, co nie śmie nazwać jej imienia,
poznać ją dawa z jej cudnych własności:
tam, kędy ona gości
nie wnijdziesz, któryś nie godzien zbawienia.

9.

A w kilka dni po śmierci tej panny zdarzyło się, iżem musiał opuścić ono miasto i udać się w te strony, gdzie znajdowała się owa wdzięczna panna, która mi była ku obronie; chociaż nie tak był daleki koniec mojego iścia, jak owa panna daleka była. A mimo, iżem był w towarzystwie wielu ludzi, jednak w wędrowaniu onem tak mi się cniło, że nawet westchnienia nie mogły ukoić lęku, co był w sercu, bowiem oddalałem się od mojej błogości. Tedy Duch Miłości, pan mój najsłodszy, który władał mną z mocy najwdzięczniejszej panienki, w wyobraźni mojej zjawił się, jako pątnik leciuczko odziany, i lichym partem okryty. Strapiony zdał mi się on Duch, i poglądał w ziemię,

zaś czasem oczy jego, zdało mi się, że się obracały ku rzece cudnej, i bystrej, i przeczystej, która płynęła wzdłuż drogi onej, kędym się znajdował. I zdało mi się, jakoby Duch Miłości wzywał mię, a jakoby mówił takowe słowa: „Oto przybywam od panny owej, która długo stała-ć ku obronie, a wiem, że zaś maluczko, i powróci owa panna; tedy serdeczną tkliwość tę, którą-ś ty z mojej woli dla niej żywił, tę serdeczność ja mam z sobą, i niosę ją do pani, która będzie twoją obroną i uciechą, tak, jako tamta była (i nazwał ją po imieniu, tak, iżem ją dobrze poznał). Wżdy-ć ze słów onych, które-m ci powiadał, gdybyś niektóre chciał powtórzyć, tedy to powiedz w taki sposób, żeby się przez nie rozpoznać nie dała owa udana miłość, którą okazowałeś tamtej, a którą zdarzy ci się innym okazować.“ A to gdy rzekł, znikło owo moje widzenie znagła całkiem, dla wielkiego onego wzruszenia, którem mnie Duch Miłości napełnił; i prawie odmienion będąc na wejrzeniu, jechałem owego dnia zadumany i westchnień pełny. Zaś w odwieczerz zacząłem o tem sonet, który się poczyna:

SONET V.

Przedwczoraj, kiedym jechał w zamyśleniu,
nierad podróży i puściwszy wodze,
Miłości Ducha spotkałem na drodze,
a był w ubogiem pątnika odzieniu.

Smętny, i zbiedzon zdał się na wejrzeniu,
a był bezmocny jakby, i we trwodze,
i szedł wzdychając, zadumany srodze,
a rozpacz była w głowy pochyleniu.

Kiedy mnie ujrzał, wzwał mnie mem imieniem
i rzekł: „przybywam oto z onej strony,
kędy twe serce z mojej woli było;

a chcę, by nowym dziś wdziękom służyło“.
wtenczas—tak-em był tą mową wzruszony,
że nie wiem, jako znikł przed mem wejrzeniem.

10.

Wkrótce po moim powrocie jąłem szukać owej panny, którą pan mój nazwał mi był na gościńcu westchnień. A iżby krótsza była moja opowieść, tedy powiadam, że już w krótkim czasie tak-em był na usługach owej dzieweczki, że wielu ludzi gadało o tem szerzej, niźli grzeczność, a godność pozwala, a stąd częstokroć ciężko-m był utrapion. I z tego powodu, to jest dla tych przesadnych powieści, które mnie obrażały nikczemnie, ona najwdzięczniejsza, która była pogromicielką wszech nikczemności i królową cnót, przy spotkaniu odmówiła mi swego najsłodszego pozdrowienia, w którem zawarta była wszystka błogość moja i wszystko zbawienie moje. A odbiegając nieco od niniejszej opowieści, pragnę podać ku wyrozumieniu, czem dla mnie było jej pozdrowienie.

11.

Powiadam tedy, iż kiedy mi się ukazowała zdaleka idąca, to nadzieja uwielbianego jej pozdrowienia sprawiała, że żaden mi więcej wróg nie pozostawał, bowiem zejmowało mię płomię miłosierdzia, które to czyniło, iżem odpuszczał każdemu, który był przede mną zawinił: a kto-by mię wówczas spytał o co, tedy-by odpowiedź moja była tylko: „Miłość“— z twarzą, skromności pełną. A kiedy już była bliska pozdrowienia mnie, tedy duch Miłości, zmocowawszy wszystkie inne zmysłów duchy, owładał słabiuchnym zmysłem wzroku i mówił doń: „Idź, żebyś cześć uczynił twojej pani“; a sam zostawał się na miejscu nieporuszony. A kto-by był żądał poznać, co jest Miłość, tedy-by to mógł uczynić, patrząc się na drżenie oczu moich. A kiedy ona najwdzięczniejsza pozdrowieniem witała mnie, tedy nie mogła Miłość ocenić nieprzezwyciężonej błogości mojej, ale błogość ona od nadmiaru słodkości stawała się taka, że moje ciało, które było wtenczas całe pod jej panowaniem, poruszało się, jak rzecz jaka ciężka i bezduszna. Tak iż się wyraźnie pokazuje, że w jej pozdrowieniu była moja błogość, która nieraz siły moje przechodziła i przekraczała.

12.

Teraz więc, wracając do rzeczy, opowiem, że kiedy ta moja błogość była mi odmówiona, tedy mię zjęła taka żałość, że uchodząc ludzi, poszedłem w jedno samotne miejsce, żebym zalewał ziemię gorzkiemi łzami. Więc kiedy ukojone było nieco płakanie, wróciłem się do mego zakątka, kędym mógł zawodzić, nie będąc słyszany. I tam błagając zmiłowania u pani wszech uprzejmości, i mówiąc: „Miłości, wesprzyj wiernego sługę", zasnąłem, jak wybite dzieciątko, płacząc. I stało się prawie w połowie mego spania, że mi się zdało widzieć w mojej komnacie młodzieńca, odzianego w bielusieńkie szaty, który siedział przy mnie, a z wejrzenia zdając się zadumany bardzo, poglądał ku mnie, kędym spoczywał; a kiedy tak na mnie patrzał, tedy mi się zdało, że wzdychając wezwał mnie, i rzekł mi te słowa: *Fili mi, tempus est, ut prettermi tantur simulacra nostra.* (Synaczku mój, oto jest czas porzucić widziadła nasze). Wtenczas mi się zdało, żem go już znał, bowiem wołał mię tak, jak mnogie razy w snach moich już mię wzywał. A poglądając nań zdało mi się, że płakał rzewnie, a zdawało się, jakoby czekał ode mnie słowa; zaczem widząc to, począłem tak z nim rozmawiać: „Panie wszech szlachetności, a przecz-że płaczesz? „A on rzekł mi te słowa: *Ego tamquam centrum circhuli chui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem non sic.* (Jam jest właśnie jako środek koła, do którego jednako się mają wszystkie części, ale ty nie jesteś taki). Wtenczas, ważąc w myśli jego mowę, zdało mi się, że mówił do mnie bardzo niejasno, tak, żem z wysiłkiem rzekł takowe słowa: „I cóż jest, o panie, że mówisz do mnie tak ciemną rzeczą?" A on mi rzekł językiem pospolitym: „Nie będziesz pytał, — jedno co-ć jest pożyteczno." Zaczem począłem z nim rozmawiać o pozdrowieniu, które mi było odmówione, i spytałem go o przyczynę; więc w taki sposób mi było odrzeczono: „Owa nasza Beatrycze usłyszała od pewnych ludzi o tobie mówiących, że pani, którą-m ci był nazwał na gościńcu westchnień, cierpiała przez cię niejakie uprzykrzenie; a tedy ona najwdzięczniejsza, która jest przeciwna wszelkiemu naprzykrzeniu, nie raczyła pozdrowić cię, bojąc się, żeby od ciebie nie miała jakich przykrości; a iż w rzeczy samej znana jej jest po trosze tajemnica twoja, przeto życzę, żebyś napisał niektóre słowa rymem, w których-byś do wyrozumienia podał moc onę, którą dla niej, a przez nię ja mam nad tobą, a jakoś do niej należał zaraz od pacholęcych lat twoich. A powołaj się na świadectwo Onego, który to wie, a uproś go, iżby jej to powiedział: a ja, który-m jest ony, chętnie z nią o tem mówić będę, a przeto pojmie ona twoje zamierzenia, które pojąwszy, pozna słowa oszczerców. Słowa te, uczyń, iżby były, jakoby posłowie, tak abyś nie mówił do niej wprost, bowiem się to nie godzi. A nie będziesz ich wysyłał beze mnie tam, gdzie od niej usłyszane być mają, a przybierz je słodkiem i miłem brzmieniem, w którem ja będę zawsze, gdy będzie potrzeba". A rzekłszy te słowa, zniknął, a mój sen był przerwan. Zaczem przypominając, postrzegłem, że to widzenie zjawiło mi się o dziewiątej godzinie dnia; a zanim-em dom mój opuścił, umyśliłem napisać balladę, w której-bym uczynił, jako mi pan mój był rozkazał, i napisałem potem tę balladę, która tak się poczyna:

BALLADA.

Piosneczko, weźmij z sobą Miłowanie,
a nieś mej pani błagalne orędzie,
więc kiedy skończysz śpiew, to Miłość będzie
przed panią moje popierać błaganie.
Tak się, piosneczko moja, nosisz grzecznie,
że w każdej świata stronie
gościnne wszędy winnaś znajść przyjęcie;
przedsię, jeśli iść całkiem chcesz bezpiecznie,
weź Miłość ku obronie,
iż bez niej złe jest wszelkie przedsięwzięcie.
Bowiem gdy prawdą jest, że tak zawzięcie
gniewem przeciw mnie pani się zawzięła,
a bez Miłości przed nią-byś stanęła—
tedy-by ninacz było twe śpiewanie.

W te słowa zacznij, kiedy będziesz przy niej,
najsłodszem głosu brzmieniem
(wprzód ubłagawszy pokornie litości):
„Pani, ten, który swym mnie posłem czyni,
z twej łaski zezwoleniem
dla swojej prośby żebrze cierpliwości.
Ta oto Miłość, mocą twej cudności
wzrok jego, gdzie chce, wodzi obłędliwie;
więc choć na inną on poziera tkliwie,
lecz sercem zawsze przy tobie ostanie".
Powiedz jej: „Pani, jego-ć serce było
oddane tak bez miary,
że jedno chciało żyć w twych łask pozorze,
i nigdy ciebie, pani, nie zdradziło.
A jeśli nie da wiary,
rzecz jej, że Miłość za mną świadczyć może.
A potem jeszcze błagaj ją w pokorze,
gdyby mi winy przebaczyć nie chciała,
niech-by mi dla się umrzeć rozkazała,
a sługa wiernie spełni rozkazanie.
A kiedy skończysz, i będziesz odchodzić,
rzecz tej, co tkliwą mową
mą smutną sprawę wie, jako obroni:
„Miłości, żeby śpiew mój wynagrodzić,
zostań tu z panią ową
i o swym słudze, jako chcesz, mów do niej.
A jeśli, chętna, k'twej się prośbie skłoni,
proś, niech-by przez cię pokój mi zwieściła."
Więc, jeśli łaska, leć, piosneczko miła,
i byś znalazła cześć i zachowanie.

Mógłby mi się tu kto przeciwić, a rzec, że niewiadomo jest, ku komu się zwraca przemówienie moje w drugiej osobie, przeto, że ballada jest właśnie te słowa, które mówię: przeto powiadam, że wątpliwość tę sądzę, że rozwięzuję i wyjaśniam w tej książeczce w jeszcze wątpliwszem miejscu; tedy tam niech się zwróci, kto wątpi, a niechaj pojmie i wyrozumie.

13.

Po tem tu opisanem widzeniu, i gdym już był powiedział one słowa, które mi Miłość powiedzieć była rozkazała, tedy poczęły się we mnie mnogie, a rozliczne myśli spierać, i gabały mię tak, iż żadna drugiej pokonać, ani przemódz nie mogła: a z onych myśli cztery były, które zdało się, że najbardziej spokojność memu życiu odbierały. Z których jedna ta była: dobre-ć jest panowanie Miłości, iż odwraca myśl wiernego swego od rzeczy nikczemnych. Insza była: nie dobre jest panowanie Miłości, bowiem im więcej wiary niewolnik Miłości onemu uczucia dawa, tem cięższe i tem boleśniejsze rzeczy przechodzić musi. A insza ta była: imię Miłości tak jest słodkie ku słuchaniu, że niemożliwem mi się zda, by zaś jej działanie insze być mogło, jedno — słodkości pełne, bowiem prawdziwie tak jest, że imiona są skutkami tych rzeczy, które mianują, tak jako jest napisano: *Nomina sunt consequentiae rerum.* (Imiona są, które idą za nazwaną rzeczą). Czwarta taka była: Panienka, dla której Miłość tak cię uciska, nie jest, jako inne panienki, albowiem z jej serca Miłość sama przez się wynika. A wszystkie tak spierały się we mnie, żem się czuł jako ten, który nie wie, jaką obrać drogę, i który rad-by iść, a nie wie, kędy pójdzie. A gdybym był zamyślił chcieć naleść wspólny gościniec dla onych myśli, to jest taką drogę, żeby dla nich wszystkich wspólna była, tedy-by to była droga bardzo dla mnie nieprzyjazna, to jest, żebym wezwał, a w objęcia się rzucił litości. I w takim pozostającego stanie, naszła mię chęć, napisać coś do rymu, i napisałem o tem wtenczas ten sonet, który się poczyna:

SONET VI.

Myśli me wszystkie mówią o Miłości,
a tak jest różne onych zachowanie,
że insza o jej wzywa panowanie,
a insza o jej rozmyśla wartości;
insza nadziei przynasza słodkości,
insza rzewliwe mi dawa płakanie;
a zgodnie jedno zwą o zlitowanie,
drżące przed strachem, który w sercu gości.
Skąd nie wiem prawie, której przyjąć stronę;
i mówić rad-bym, i nie wiem, co mówić,
a tak—w miłosnem żywię obłądzeniu;
a zaś—bym jedność śród nich chciał stanowić,
tedy-bym musiał k'swemu spomożeniu
paniej—litości wzywać na obronę.

14.

Po owym boju sprzecznych myśli stało się, że ona najwdzięczniejsza przybyła w pewne

miejsce, gdzie zebrane były mnogie zacne panie; w które-to miejsce byłem i ja zaprowadzon przez przyjazną mi osobę, która sądziła uczynić mi wielką przyjemność, wiodąc mnie tam, gdzie tyle niewiast ukazowało swoją cudność. Więc nie wiedząc, dokąd-bym był prowadzon, a wierząc człowiekowi (którego przyjaciel jego pewien do grobu prawie był zaprowadził), rzekłem mu: „Pocóżeśmy przyszli do tych niewiast?“ A on mi odrzekł: „Iżby godnie od nas obsłużone były“. A (w rzeczy samej), zebrały się one były, żeby towarzyszyły dzieweczce jednej, która dnia tego za mąż oddana była; więc, według obyczaju tego miasta, godziło się, iżby jej dotrzymywały towarzystwa przy pierwszem zasiadaniu do stołu, które działo się w domu pana młodego. Tedy ja, chcąc przyjemność zrobić owemu przyjacielowi, umyśliłem wraz z nim zostać w tem towarzystwie na usługach onych niewiast. A kiedym o tem myślał, tedy znagła poczułem dziwne drżenie, które się zaczynało w piersi mojej i po lewej stronie, a wkrótce rozeszło się po wszystkich częściach mego ciała. Więc oparłem się (mówię) o malowanie ścienne, które otaczało tę komnatę: a bojąc się, żeby inni nie postrzegli mego drżenia, podniosłem oczy, a poglądając ku owym paniom, ujrzałem śród nich najwdzięczniejszą Beatryczę. Wtenczas tak się zamarłe stały i omdlałe zmysły moje, od onej siły, którą brała Miłość, czując się w takiej blizkości onej najwdzięczniejszej panienki, że jedno zmysł wzroku żywy, a przytomny się we mnie ostał; a i ten jeszcze zmysł musiał opuścić zakres swego działania, przeto iż Miłość żądała mieszkać w owem najszlachetniejszem ciała miejscu, żeby oglądać przedziwną panienkę: a choć-em był odmienion wszystek, jednak z boleścią czułem, jak we mnie inne zmysły zawodziły, mówiąc: — „By nas nie była Miłość wygnała a zmąciła, tedy-byśmy mogły oglądać cudność tej panienki, tak, jako ją insze zmysły czują“. Więc tedy wiele z onych niewiast, postrzegając moje przemienienie, poczęły dziwować się, a mówiąc między sobą, szydziły i śmiały się ze mnie wraz z oną najwdzięczniejszą: więc to postrzegając, przyjaciel mój ujął mnie za rękę i odwodząc mnie od widoku tych niewiast zapytał mnie, co mi jest. Więc kiedym odpoczął nieco, a zmartwychwstały umarłe zmysły moje, i wypędzone powróciły na swoje miejsca, tedym rzekł do onego przyjaciela takie słowa: „Stałem w tem miejscu żywota, poza które nie można już iść, bo z tamtąd niema powrotu“. A opuściwszy go, wróciłem się zasię do przybytku łez, gdzie płacząc i wstydząc się, mówiłem w sobie: „gdyby ona panienka znała moje położenie, tedy nie sądzę, żeby tak szydziła ze mnie, jedno myślę, że-by się nade mną litowała bardzo“. I tak płacząc, umyśliłem napisać słowa, w których-bym, mówiąc do niej, objaśnił powód onego przemienienia, a w których-bym rzekł, iż wiem, że ten powód nieznany jest, ale, by był znany, tedy sądzę, że zlitowaniem-by blizkich napełnił: i umyśliłem opisać to, żądając, iżby przez przypadek do jej słuchu doszło. I wtenczas napisałem ten sonet, który się poczyna:

SONET VII.

Z mej zlękłej twarzy gdy śród dziewcząt grona
śmiejesz się, pani, to cię nie obchodzi,
przecz, gdy cię widzę, wzrok mój łzą zachodzi,
a twarz jest moja tak srodze zmieniona.

Byś to wiedziała, zlitowaniem tkniona
łez nie zdołałabyś wstrzymać powodzi;
bo Miłość, gdy mnie przy tobie znachodzi,
tak się przeciw mnie staje ośmielona,

że myśli moje napada strwogane,
które zabija, a która precz żenie,
tę jedną szczędząc, co o tobie gada.

Stąd jest twarz moja do omdlenia blada,
i tylko czuję, smutny nieskończenie,
jak płaczą we mnie myśli, strachem gnane.

POLSKIM RYMEM PRZEŁOŻYŁ WACŁAW TEOFIL HUSARSKI.



HUGO VAN DER GOES. POKŁON TRZECH KRÓLI.
OBRAZ, NABYTY Z MONFORTE W HISZPANJI DO MUZEUM CES. FRYDERYKA W BERLINIE.

WSTĘP DO BADAŃ ESTETYCZNYCH NAD POWIEŚCIĄ POLSKĄ.

(KRYTYKA TECHNIKI POWIEŚCIOWEJ W ŚWIETLE ESTETYKI TEODORA LIPPSA).

Powieść polska, zataczająca coraz szersze kręgi w literaturze XIX w. nie znalazła dotąd u nas teoretycznego opracowania. Na polu dramatu, już z początkiem ubiegłego stulecia pojawiają się gruntowne, a czasem zadziwiające śmiałością i trafnością estetycznych sądów, rozprawy, (np. Wężyka); żadnemu wszakoż z tych teoretyków nie przychodzi na myśl zdefiniowanie nowego rodzaju twórczości. A był to rodzaj tak pociągający, iż w samem zaraniu swojem wywołał z ust dramaturga (Józ. Korzeniowskiego) zdanie twierdzące, że powieść przewyższy wszystkie dotychczas znane przejawy piśmiennictwa. Europa ma już wówczas Jana Jakóba Rousseau'a, Walter-Scotta, Goethe'go, literatura polska przeszła już fazę przyswajania sobie tłomaczeń i przeróbek romansów francuskich, angielskich i niemieckich. Z końcem XVIII w. kopjowano na gwałt u nas rodzaje: awaturniczej, wychowawczej, historycznej, obyczajowej, mieszczańskiej i fantastycznej powieści. Masłowska, Czartoryska, Niemcewicz i Skarbek budowali gmach powieści polskiej XIX w. Na świeżo wydeptane ścieżki wchodzili twórcy oryginalni: Korzeniowski, Kraszewski — najwięksi, najwybitniejsi pierwszej połowy ubiegłego stulecia.

Lecz współcześnie uznano u nas w kołach krytycznych, że romans dobry jest dla „miałkich głów, a nie dla ostrzejszych umysłów". W r. 1845 Korzeniowski pisze w „Spekulancie": „nic nie może być nudniejszego, jak dziennik kobiety, chociażby miała geniusz p. Sand". W lat potem kilkadziesiąt nie zawaha się poważnie twierdzić St. Tarnowski, że powieść jest rodzajem twórczości łatwiejszej, dostępniejszej, a zatem praktykowanej przez tych, których nie stać na prawdziwą twórczość, artyzm i poezję. „Chłopi" Reymonta, „Ozimina" i „Próchno" Berenta, „Popioły" Żeromskiego, dowiodą chyba, gdzie racja i słuszność. Owszem, ima się prawdziwa sztuka, szczera poezja i istotny artyzm prozaicznej formy powieściowej—czemu dzisiaj już nikt zaprzeczyć nie zechce, i nie potrafi dzisiaj, po Anatolu France'ie, Maupassancie i całej, bogatej nowelistyce zachodniej.

Już nawet współcześnie może zbić zdanie Tarnowskiego twórczość Sienkiewicza, Kaczkowskiego, Orzeszkowej, Prusa; już ci najznakomitsi w XIX w. abstrahując od przykładów z literatury obcej, wystarczają, by istotę estetycznej miary w słowach powyższych ocenić. Chodzi jednak o to, by krytyka estetyczna, a naukowo zdecydowana wypowiedziała wyniki badania krytycznego powieści, by określiła, czem jest powieść, jakie jej zadanie, stanowisko i istota, jakie jej miejsce w artystycznych przejawach twórczości. Próby takiego stanowiska krytyki pojawiają się w Niemczech z końcem XVIII wieku[1]). Teoretyk Blankenburg określa w „Versuch ueber den Roman" w r. 1774 zasady powieści, wyciska piętno na romansopisarstwie Goethego. We Francji Jan Jakób Rousseau z całą świadomością sił artystycznych buduje „Nową Heloizę", a Richardson w Anglji daje zawiązki powieści psychologicznej i stwarza prototypy, dziś interesujące mimo swej pierwotności.

U nas—jak po raz drugi wypadnie zaznaczyć—ograniczono się do tłomaczeń i naśladowań

---

[1]) Polegamy tu na rozprawie Rob. Riemanna p. t.: „Goethes Romantechnik". Leipzig. 1901.

zagranicznych recenzji. W krytyce współczesnej pojawiają się nieznaczne artykuliki w „Astrei" warszawskiej i w „Dzienniku Wileńskim". Borowski i Euz. Słowacki poświęcają w wykładach romansowi zdań kilkoro, ale znają go jeszcze z form „Argenidy" lub „Syloretu" i „Bajki o królowej Banialuce". Korzeniowski w „kursie poezji" podobnie się doń odnosi, a pierwszy Kraszewski zaczyna umieszczać po czasopismach cenniejsze estetycznie uwagi „o polskich romansopisarzach". Na drugą już połowę XIX w. przypadają świetne lecz dorywczo i feljetonowo pisane uwagi St. Tarnowskiego, Jeske-Choińskiego, Orzeszkowej i w „Niwie" Sienkiewicza. Z tych rozsianych zdań wynosi się ograniczone pojęcie o istocie powieści, o romansie naszym i jego twórcach. Zarzuty braku polotu i poezji, wyznaczanie stanowiska pośredniego obok właściwych twórców — oto główne tezy tych ocen. Dziwnym zbiegiem, pierwsi nasi powieściopisarze posiadali owe braki w zupełności, niepodobna wszakoż twierdzić, by te były związane z istotą powieści. Niewielkim artystą był Niemcewicz, Skarbek, Czartoryska, nie odznaczał się nadmiarem poezji Kraszewski, ani Korzeniowski, ale właśnie dlatego powieść nasza tak powoli dobija się miary estetycznej. Pierwsze utwory, proste w budowie, a naiwne w swej estetycznej głębi— jeżeli to głębią zwać się godzi — nikogo nie pokusiły o teoretyczną ocenę, nie przedstawiały takiej wartości, by zbliżać się do nich z zasobem estetycznej wiedzy. Był to rodzaj przeznaczony, z istoty swej—jak mniemano—dla nas. Impuls badania daje zagranica z końcem XIX wieku. Przyczynia się doń, z jednej strony niesłychany rozwój nauk estetyczno-krytycznych, z drugiej coraz szersze kręgi powieści. Siłą faktu poczęto się przyglądać lepiej demokratycznemu objawowi piśmiennictwa, w wyniku uznano, że powieść jest również intensywnym przejawem zdolności twórczych. Odkrycie zaś owo, jest w ścisłej zależności z poznawaniem wszechstronniejszem przejawów piękna, rozsiewanego w dziełach sztuki.

Lipps, Volkelt, Sully-Prudhomme, Porena i in. a przed nimi pośrednio: Herder, Novalis, Lotze, Fischer; ci na polu psychologji estetycznych przejawów; teoretycy a równocześnie powieściopisarze: Spielhagen, Freytag, Raabe; krytycy: Mielke, Kieter, Wolf, a nadewszystko dwaj niemieccy: R. Riemann i Wilh. Dibelius, stwarzają nowy świat w rozpatrywaniu estetyczno-krytycznem powieści. Przesuwając szale badań z treści na formę, badając technikę utworów, pozwolili teoretykom powieści wpaść na rozróżnienie dwóch tendencji w tworzeniu: jedna ma cechę artyzmu, druga ludowości, jedna ma wzgląd na wrażenie estetyczne, druga na treść czyli bajkę, opowieść.

U nas zdefiniował to Zygm. Wasilewski w książce o „Sztuce i człowieku wiecznym" (Lwów 1910) w ustępie p. t.: „Opowieść i poezja. Rzecz o granicach między wrażliwością estetyczną a ciekawością".

Różnicę tych zaznaczonych dwóch kategorji zrozumie się jasno, po kilku uwagach estetycznych.

Teorja podstawowa estetyki Lippsa [1]) określa piękno w jego przejawach i pokazuje, gdzie i jak należy go szukać w kształtach i formach zewnętrznych. Oznaczenie roli „wczuwania się", będącego dominującym momentem w odczuwaniu piękna, pozwala na głębsze poznawanie warunków, wśród których się ten decydujący dla odczucia moment odbywa. Prawdziwe bowiem a estetyczne wczuwanie się w przedmiot, wymaga odeń zupełnej abstrakcji, zerwania z codziennymi warunkami bytowania, a przenoszenia widza w wyodrębniony, a jednak całkowity przejaw życia, którego dany przedmiot jest objawem. Prawda wrażeniowa, a jednak nie istotna, jest nieodzownym warunkiem wyrazu piękna. Dlatego też, aby dana rzecz posiadała wartość konieczną do estetycznej kontemplacji, musi wszystkiemi szczegółami składać się na

[1]) Zob. A. L. Rudnicki: Estetyka Lippsa. Kraków 1911 r.

jeden wyraz własny, musi posiadać „jedność w wielorakości“. Przejaw, którego ona jest wyrazem musi ciągle nowe, a zawsze zredukowane do jednego zasadniczego objawu momenty wyrażanego życia, podkreślać i uprzytamniać, a zyska się to wtedy, gdy dany przedmiot tak potrafi nas zająć w „czasie i przestrzeni“ — wyrażenie Lippsa — że żadna myśl uboczna, nikła, bo zrodzona ze względów praktycznych nie zamąci szczerej, artystycznej kontemplacji. Kontemplacja powstaje wtedy zupełna między przedmiotem a widzem, między duszą wrażliwą, a przejawem tego piękna, w którego pogoni myśl i fantazja zatrzymuje się tam, gdzie może znaleźć estetyczne ukojenie. Wtedy człowiek pogrąża się bez pamięci w kontemplacyjnej sferze, wczuwa się w wyrazową wartość przedmiotu, chce go jaknajwszechstronniej poznać — poczyna myśleć. Lipps niesłusznie wyklucza wszelką estetyczną głębię myślową, a więc treść z obrazu piękna w jakimkolwiek jego przejawie, jest bowiem zwykle inaczej. Estetyk K. Lange podkreśla dominującą rolę rozumu, a więc treści myślowej w poznawaniu piękna. „Król Duch“, „Skarb“ Staffa, „Wesele“, dramaty Maeterlincka, nowele Ed. Al. Poe'go wskazują wyraźnie, gdzie kres i rola kontemplacji i gdzie rozumu i zrozumienia. Ta druga część, przypadająca w estetyce rozumowi — nie jest bynajmniej upośledzoną. Pewne przejawy podobają nam się już na pierwszy rzut oka, ale mimo to dusza łaknąca odczucia całkowitego przejawu życiowego w danym motywie nie jest zaspokojoną. — Pierwszy wymóg duszy, znalazłszy widocznie pole do zupełnego zadowolenia, zachowuje się bardzo dziwnie. Gdyby krytyka współczesna odrzucała wraz z Lippsem stanowczo i bez skrupułów rolę myślowej treści w dziele sztuki, stalibyśmy wobec zjawiska, które tu ma miejsce, najzupełniej bezradni. Uwzględniając natomiast treść myślową, bynajmniej nie możemy ani za Lippsem, ani za Tołstojem wymagać od artysty, by ten, tworząc dzieło, podawał treść jego w formie wyciekającej samorzutnie, niewnoszącej żadnych zaciekawień i niejasności w nasze artystyczne odczucie. Przeciwnie, jeżeli dane dzieło posiadać będzie pewną wartość myślową, powiemy, że ma ono estetyczną głębię, czyli: zadowolenie nasze wzrośnie z chwilą analitycznego, a coraz głębszego poznawania jego szczegółów. W tej pracy, my odkrywamy, że właściwości duszy artysty, które sprawiły, że dany przedmiot wyrwany z powszedniości zdolny był czynić wrażenie piękna, my przy tem ustawicznem dociekaniu zabarwień nie możemy nigdy skarżyć się na opatrzenie; mowy być nie może o przyzwyczajeniu do jedynego przejawu, które to przyzwyczajenie psuje Lippsowi jego rozpatrywania. Jakże bowiem: dziś przedmiot był pięknym, jutro się opatrzy. Nigdy tak nie jest z prawdziwymi przejawami piękna, jak „Dziady“, popularny „Pan Tadeusz“, nawet „Don Quichotte z La Manchy“ lub „Faust“ Goethego. Tyle studjów, tyle uwag, a zawsze nowość do ogólnego bilansu się dorzuci.

W tem powolnem odkrywaniu cech przedmiotu sztuki upatrujemy właśnie niewyczerpane źródło piękna, zachodzi tu fakt zredukowanych przez istotę artyzmu i twórcy, a ciągle nowych przejawów, które bez ustanku nas interesują. Wprawieni przez intuicyjne odczucie głębi estetycznej w analityczne rozważania nad dziełem, wciągani bywamy w treść, której wewnętrzne znamię potrafiło nas na pierwszy rzut oka przykuć do rzeczy. Lipps poczytuje to wszystko za nawrót do prawdy, która z istoty swej mąci nieskazitelność estetycznego poznawania. Wypada więc wyraźnie zapytać, jaką w takim razie byłaby rola krytyki literackiej, czy wogóle estetycznej? Przecież właśnie ona ma za zadanie odsłaniać i uprzystępniać zakryte znamiona indywidualizmu, wyciśnięte przez twórcę na dziele. Tylko w ten sposób pojęta ma rację bytu, może dać pełnię objawów piękna w każdym jego wyrazie. Gdzie rozbiory utworów Słowackiego, tomy pisane o Goethe'em, o Byronie, Shelley'u, oceny impresyonistów, dekadentów, krytyki teatralne, recenzje wystaw malarstwa

i rzeźby, obrazów Jacka Malczewskiego; gdzie długie chwile dociekań nad obrazami Goy'i, karykaturami Ropsa, gdzie momenty psychologicznych odwartościowywań? Przekona nas chyba to wszystko, że ta rozumowa i penetrująca krytyka nie tylko nie wyklucza, ale przyczynia się do wczuwania estetycznego w dzieło. Im wszechstronniejszą, im szerszą, im mniej znającą prawideł, a więcej znaczącą objawów, tem pełniejszą, istotniejszą jej rola. Im więcej cech, tem lepsze wyrwanie dzieła artyście. Tem znakomitsze uprzystępnienie go badającemu, a wcale nie wtrącenie go z powrotem w pył codzienności. Mógłby bowiem ktoś, opierając się na psychologji tworzenia, mniemać, że jak dzieło dane w istocie swej jest przecież przejawem znanego nam powszechnie objawu, potem wzmocnione pryzmatem zasobów artystycznych twórcy, zostanie znowu później odgrzebywane i zasypywane pojęciami powszedniejszemi, to musi napowrót stać się nie tylko powszechnym ale i powszednim przejawem codzienności. Otóż to fałsz! Raz przepuszczone przez duszę artysty, dźwiga na sobie jej boskie, niezmazane znamię, o ile jest ono prawdziwie wielkie, o ile czerpie ono swój rodowód w niezbadanej krainie piękna. Żadne edycje uniwersalne ni ludowe nie zmyją geniuszu— Ryszarda Wagnera z „Tannhäusera", „Parsivala", „Niebelungów", żadne dociekania krytyków nie umniejszą estetycznej wartości czytelnikowi „Pana Tadeusza", albo „Balladyny", albo „Skarbu" albo, „Wesela". Piętno tam leży niespożyte, piętno piękna, którego synem jest artysta, twórca, mistrz. Dziełem krytyki zostanie tylko popularyzowanie intencji autora, ale bez ujmy dla objawu danego, dziełem będzie zamykanie wielkiej idei w obręb własnego, indywidualnego świata estetycznych wzruszeń. Badacz przejawów piękna, musi rozbujałym kształtom wyodrębnionego przez artystę przejawu życiowego, kazać odżyć w sobie, musi znaleźć w nich własne odbicie, własne wspomnienia—musi siebie w dziele odczuć, to znaczy odzwierciedlić, o ile go na to stać, własną bujność życiową. Im ona będzie mniejszą, tem większe spaczenia czekają dany przejaw piękna, ale mimo wielkich zniekształceń zawsze zostanie ono sobą, zawsze miarą tego, co mu dał ten, który je ujął w swej żywotności i w pewną formę oblókł. Właśnie to zabranie szczegółu z powszedniości, przepuszczenie przez własny zasób artystyczny, aby zeń uczynić dzieło sztuki, złożyć na nim piętno piękna, a więc to niezatarte niczem znamię wartości, nazywamy opracowaniem, w każdej dziedzinie sztuki. Tem opracowaniem zajmuje się krytyka artystyczna. W ten sposób poznaje ona głębię duchową autora, twórcy, oraz istotę piękna, przez coraz wszechstronniejsze określanie jego przejawów.

— — — — — — — — — — — — — —

Nie co innego czyni krytyka literacka. Poznawszy w pewnej mierze wadliwe opracowanie, wykrywa odpowiednik w błędzie u twórcy, i tym sposobem określa zasób jego sił artystycznych. Rozróżnia ona, jak każda inna, opracowanie istotne, to jest własne, obok reminiscencji, których ilość jest znowu miarą sił istotnych twórcy [1]). Obok tego zajmuje się, znowu jak każda inna, wartością samej idei, to znaczy wartością tego przejawu życia, który tak zajął twórcę, iż zabrał się do jego opracowania. Ze słów powyższych widać, że dwie rzeczy są dla niej istotne: idea i opracowanie. Tak jest ogólnie, przy jakiemkolwiek odnoszeniu się do artystycznych przejawów, tak jest odnośnie do przejawów literackich.

— — — — — — — — — — — — — —

„Der Künstler — powiada W. Dibelius w „Englische Romantechnik" [2]), — bilden soll, nicht reden". I to wymaganie czystego tworzenia jest zasadniczym postulatem współczesnej krytyki estetycznej. Przy zachowaniu piętna pozo-

---

[1]) Podstawową, pod względem wiedzy krytycznej i środków jest u nas praca St. Windakiewicza, p. t. „Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego". Kraków. 1912.

[2]) W. Dibelius Englische Romantechnik. Berlin 1910.

rów rzeczywistości, a więc przy całej pełni pierwotnej idei, musi dane dzieło okazać, że jest rzeczą, przez artystę przeżytą i odtworzoną, że jest czemś nowem, że jest „dziełem"; spełniając ten warunek, daje ocenę talentu twórcy. Innemi słowy, wyłączanie przedmiotu, który autora zajmuje z rzeczywistości powszedniej, a przenoszenie go w krainę kontemplacji estetycznej, jest miarą właściwą wielkości artystycznej. Wyłączanie owo wszelako winno się teraz tak odbywać, by nie można było „roboty" tej zewnętrznie wyczuć, co dzieje się zawsze, ilekroć jakiekolwiek względy uboczne, prócz czystego zadowolenia estetycznego, bierze autor na oko. Wszelkie więc motywy, płynące ze wzgędów utylitaryzmu, etyki, społeczeństwa, sympatji osobistych a codziennych, słowem, względy, nie mające z czystą sztuką nic wspólnego, paczą nieskazitelność estetyczną dzieła. Porównajmy Scribe'a z Verlaine'm, Słowackiego z Korzeniowskim, Wyspiańskiego z Bałuckim; każdy się oburzy: co za różnica, co za myśl, porównywać artystę z pisarzem utylitarnym „par excellence", porównywać czystą sztukę powieściopisarską Andrejewa z dogmatycznym Tołstojem. Subjektywizm szkodzi pojęciu szczerze estetycznemu dzieła, bo pokazuje robotnika, który dany przejaw ukuwa według swej modły i takim podaje. Często zdarzyć się może, że dwaj twórcy toż samo traktować będą, ten sam przejaw życiowy podają, a mimo to „obrobienie", ta decydująca praca — artystycznie w każdym wypadku będzie inna, zależnie od ukształcenia inteligencji i talentu artystycznego autorów. Przez to więc „obrobienie" stają i dzieła i twórcy na biegunowo różnych stanowiskach.

Zasługą więc jest współczesnej krytyki, że podnosząc w ocenach opracowań, aparat techniczny autorów, pozwala dokładniej, a nadewszystko istotniej poznać rodzaj twórczości i określić go pod względem artystycznym, t. j. w uzdolnieniu przejawiania piękna. Dlatego to zdefiniowanie przez Freytaga techniki dramatycznej, a współcześnie Dibeliusa i Riemanna techniki powieściowej, przynosi zadowoleniu estetycznemu badacza istotniejsze i obfitsze korzyści. Dwaj ci krytycy w tabeli autorskiej swych badań różniąc się w szczegółach, zgadzają się w typie ogólnym, wprowadzając — jak przypomnieć należy—dwa momenty w ocenę dzieła: 1-o ideę, a więc temat, 2-o ujęcie tegoż, czyli opracowanie. Dibelius dzieli opracowanie na poszczególne momenty, obejmujące analitycznie całość powieści. Proces autorów wyłania się znakomicie, czyli wyzyskiwanie momentów powyższych przez współczesną krytykę, stanowi jej istotną ważność.

Co się z powyższych uwag wyłoni — nieprzesądzając, zaznaczyć należy, że powieść, jak się z obecnego stanowiska krytyki pokazuje, była rodzajem źle sądzonym i że to stanowisko obecnie sprowadza zasadniczy zwrot w tym kierunku.

— — — — — — — — — — — — — —

Pierwsze próby technicznej metody poczynił Wilh. Dibelius na powieści angielskiej przed Dickensem, Robert Riemann na powieści Goethe'go. Zyskali oni dokładniejsze ujęcie istoty romansu, określili wartość estetyczną utworów, a zarazem stanowisko ich twórców. Metoda powyższa zatem, zastosowana do naszej powieści, wskazywałaby co następuje: romans polski w swych początkach jest dosłowną przeróbką z francuzkich lub angielskich pierwowzorów. Obejmuje pierwotnie całość życia danego bohatera, czyli jest opowiadaniem prozaicznem mniej lub więcej ciekawych losów. Celem jego jest wyłącznie podanie treści, przygotowanie bajki dla ciekawych. Epoka między 1830 — 1850 wprowadza w wybór idei pewną nowość. Oto Józef Korzeniowski rozumie, że nie trzeba koniecznie całokształtu życia przedstawiać, że wystarczy wziąć pewną tylko gamę wypadków albo nawet jeden, lecz zasadniczy moment z tego życia i—obrobić. Stoi on więc na stanowisku pisarzy angielskich takich, jak Richardson, Fielding, zrobił zaś już krok naprzód od Defoe'a.

Staje wszakoż przed powieściopisarzem Korzeniowskiemu współczesnym dwojakość zadania: albo „bohater“ musi być całą duszą „bohaterem“, to znaczy: odkrywcą, zdobywcą, podróżnikiem, musi się kręcić po całej kuli ziemskiej, by autor mógł napchać w powieść co się zmieści; albo też, duchowo przynajmniej, musi być niepospolitym człowiekiem, wcieleniem wad, cnót, zbrodni, występków. Fakt opiewany z jego życia musi być płodnym w następstwa, musi to być albo miłość do kobiety, albo chęć ożenku, albo inna jakaś, zawsze jednak decydująca w losach przyszłych chwila. Jest to stanowisko takie, jakbyśmy naprzykład twierdzili, że portret można robić tylko z osoby, która jest królem, magnatem, hetmanem, lub osoby, która ma skrzywioną twarz, podbite oko, krótszą nogę lub rękę, albo, która posiada wyraźny znak swej działalności życiowej. Według powyższego zapatrywania do sztuki należy jedynie wielki gmach, lub duży posąg wojownika lub prawodawcy, wielka symfonia wagnerowska lub kilkotomowe dzieło pisarskie. Rozchodzi się tu wyłącznie o znamię, któreby dawało zewnętrzną wielkość i niepowszedniość. Tymczasem o bujności życia bohatera nie świadczy purpura ubioru ni ilość szram na zbroi lub twarzy, ale czasami jeden maleńki szczegół, jeden rys na portrecie zdolen jest określić całość, a więc charakter, zatrudnienie, ważniejsze przeżycia; widz spoglądać będzie ze szczerem zadowoleniem, czując, że zna całokształt życia wyrażony tutaj w jednym objawie.

Postawienie natomiast kwestji na stanowisku pierwszej połowy XIX w. jest wprawdzie dogodne do pisania traktatów moralno-filozoficznych, ale niema nic ze szczerym artyzmem wspólnego. Nie dziwota wszakoż, że uprawiano podobne tematy w prozaicznej powieści, gdyż trzeba pamiętać, że Koźmian uważa „Ziemiaństwo“ za pomysł udający się do szat nadobnej poezji. Usposabia do tego i ten fakt, iż powieść z natury swej posiada zakres szeroki, a niema w istocie swej tak zdecydowanej techniki jak naprzykład dramat. Na rzecz ową kładzie wyraźny nacisk Dibelius. Podczas, gdy w dramacie, przez czas jednego teatralnego wieczoru musi się oddać wszystko, gdy ekspozycja, zaznajomienie z osobami, napinanie uczucia i t. d. jest ściśle określone i unormowane, w powieści niema uzasadnionego momentu kulminacyjnego, niema określeń bliższych akcji. Czytelnik może być wprowadzany „in medias res“, środowisko można mu powoli odsłaniać, słowem, niema w powieści podziału formalnego, któryby wynikał z jej istoty. Dzięki też temu „für alles, was die Seele des modernen Menschen bewegt“, a więc dla każdego przejawu życiowego, stoją ramy romansu otworem.

Jakże więc? Doszliśmy, że natura powieści byłaby tak dziwna, iż będąc przejawem piękna, tkwiącego w każdym obrobionym artystycznie wyrazie życia, byłby jednakowoż w stanie łączyć rzeczywistość praktyczną z kontemplacyjną subjektywnością? Lipps na rzecz powyższą zgodzić się nie może, nie zgadza się na nią również i współczesna krytyka. Dzięki temu momentowi nie umiano dotąd określić właściwego stanowiska powieści w przejawach sztuki. Wyjaśnienie może nastąpić znowu, jedynie w łączności z szerokim poglądem na sztukę i jej przejawy.

— — — — — — — — — — — — — —

W ogólności tkwi w każdym przejawie sztuki, obok beztendencyjności a więc potrzeby artystycznej ujawnienia danego przeżycia w dziele, chęć zaspokojenia ciekawości. Dostosowują się do niej jednostki mierne albo spaczone, którym miłość społeczeństwa, lub chęć utylitaryzmu zasłoniła oczy na skarby czystego poczucia piękna. Obok właściwych twórców stają tu odtwórcy, pedagogowie posługujący się wrażeniami, jakie sztuka dać może w swych celach ubocznych, często bardzo wzniosłych, niemniej wszakoż ze stanowiska estetycznego nielicujących z powagą nieskazitelności przejawów piękna. Mamy to nie tylko w powieści, owszem w każdym z poszczególnych rodzajów twórczości, ba znaj-

dują się nawet jej specjalne przejawy poświęcone względom ubocznym. Jest w piśmiennictwie satyra, jest w sztukach plastycznych: architektura, w malarstwie karykatura. Rzeczy napozór różne z innych motywów, wspólne tem, że przeważa w nich tendencyjność. Niemniej wszakże jest prawdą, że nawet w tych rodzajach, ktoś może je odtwarzać z większem lub mniejszem poczuciem artyzmu. Można pisać bajki i satyry, jak Lemański, można je fabrykować, jak Naruszewicz. Można tworzyć powieść jak Berent, Żeromski, można jak Rodziewiczówna, Zapolska, wcześniej Korzeniowski, Skarbek, Bernatowicz. Tu ukazują się walory własne, artystyczne dane twórcy. Jak rzecz każda, tak i powieść w pochodzie ku przejawom czystej sztuki powoli zdobywała się na artyzm, ale dlatego nie można twierdzić, by go z istoty rzeczy mniej posiadała.

— — — — — — — — — — — — —

Jest zatem moment, że autor zabiera się do tworzenia powieści z chęcią opowiedzenia bajki. Autor staje się wówczas opowiadaczem, który zgrabniej lub mniej zgrabnie z za ram obrazu wychodzi i całą swoją robotę pokazuje. Są to tak zwane refleksje na różny temat, które zawsze być muszą, jeżeli autorowi o jakieś cele mniej łączne ze sztuką chodzi. Teza, którą pragnie nam wyrazić, przybiera wtedy charakter imperatywny dla środków i całej pomocy technicznej. Wszystko, co w utworze powinno być życiem, jest bezduszną maszynerją, przyczem pokazuje się robotnik, który nią kieruje. Istotnie takiego stanu za przejaw sztuki uważać żadną miarą nie można. Z natury rzeczy następuje za wiele wyjaśnień, za wiele domówień, dodatków, a szłusznie Lipps twierdzi, że wielkie rozdrobnienie całości szkodzi. Zgodzić się więc trzeba na jedno.

Dzięki metodzie krytycznej, zaznaczającej w dziełach sztuki poszczególne etapy opracowania, wyeliminowawszy jako rzeczy niewłaściwe wszelkie wpływy obce, widzieć można jak w tem, co autor daje, rażą wszelkie uboczne względy, jak odbijają te momenty, w których twórca nie odnosił się do dzieła w czystej kontemplacji piękna. Okazuje się z liczby tych odskoków, ile dusza autora posiada pierwiastków istotnego artyzmu; czynniki te przeważają szalę: albo się jest artystą albo nie. Albo robi się coś dla przedmiotu, jako przejawu tego piękna, które się chce odtworzyć, albo robi się coś w chęci popisu, podania ciekawości pokarmu. Najistotniej wynik wypada w powieści. Jedna chęć tworzy fabułę, z czem łączy się chęć utylitaryzmu, moralizowania, etycznego pożytku, druga dba o przejaw jedynie jako taki. I gdy zamiat granic „poza dobrem i złem“, zamiast sztuki, zajmuje autora moralność, świat zewnętrzny, ciekawość, powstawać będą rzeczy zmącone, rzeczy talentu nie genjuszu, rzeczy opowieści dla tłumu. A jest to obojętne w jakiej formie. Czy w plastyce, muzyce, czy poezji lub w prozie, zawsze będą to jedynie opowieści o czemś, co było, istniało, stawało się, ale nie będą to dzieła artystyczne, nie będą to twory własne. I w tem znaczeniu doszukiwanie się względów, które Lipps zowie ubocznymi, lub względami natury praktycznej jest normą utworów. Twórcy ich nie potrafili się zdobyć na szczerą admirację piękna wyeliminowując zeń codzienność i praktyczne względy. To stanowi miarę ich talentu, będą zawsze „opowiadać“, a ich „powieść“ nie będzie nigdy przejawem czystej sztuki.

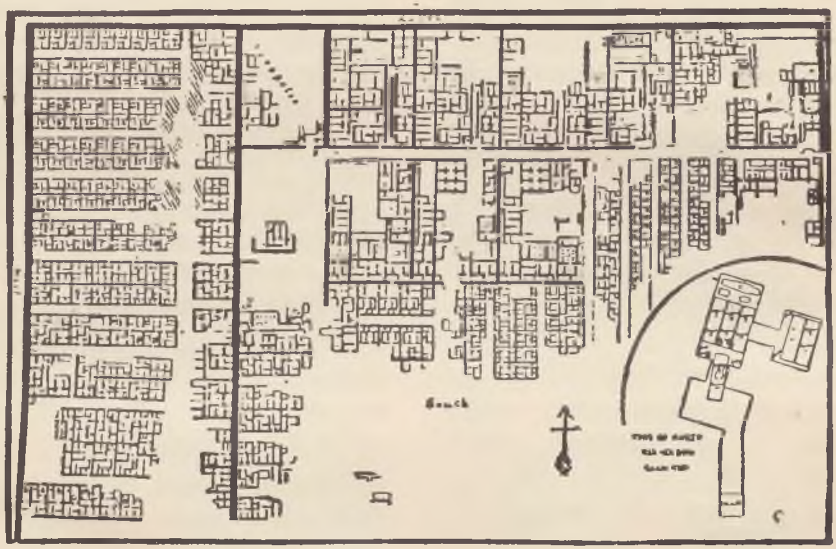
MARJAN ALBIŃSKI.

ZARYS BUDOWY MIAST

PODŁUG ZASAD ARTYSTYCZNYCH.

I. WSTĘP HISTORYCZNY.

Każde miasto ma swój odrębny, mniej lub więcej zaakcentowany, charakter. Warunki sytuacyjne, epoka założenia i rozwoju, stosunki społeczne i ekonomiczne, narodowość i liczebność mieszkańców, wreszcie obszar, składają się na charakter miasta. Fizjognomja miasta zależną jest nie tylko od dominującego stylu, czy panującej maniery architektonicznej, lecz w znacznej mierze, od planu. Jeżeli porównamy plany takich miast jak Rzym i Turyn, Norymberga i Berlin, Kraków i Warszawa, Londyn i New-York, cała różnorodność tych miast uwydatni się niemal odrazu. Dlatego też rozpatrując kwestję budowy miast (jako zagadnienie praktyczne i estetyczne) należy w pierwszym rzędzie, zastanowić się nad jakością planu, czyli nad sposobem założenia i rozrostu miasta. Istnieją dwa zasadnicze typy: 1) miasta „wyrosłe“, czyli powstałe samorzutnie bez planów szczegółowych, kierujące się wprawdzie warunkami miejscowemi, lecz zabudowywane bez obmyślanych dyrektyw, w pewnej mierze dorywczo i przypadkowo, 2) miasta „zaprojektowane“ budowane podług planów jednolitych i w szczegółach opracowanych. Klasyfikacja taka jest oczywiście zupełnie pobieżna i niewystarczająca, albowiem w granicach tych dwu grup zasadniczych, spotykają się jeszcze liczne grupy pomniejsze, jako to: miasta fortyfikowane lub „otwarte“, miasta budowane na planie szachownicy, na planie linji krzywych, przekątnych, kolistych, łukowych, miasta, których plany wywodzą się ze skrzyżowania dwu magistralnych dróg, lub też z obozu legjonów rzymskich. Wspólne cechy odnajdziemy w miastach zabudowywanych początkowo wokół zamku, kościoła, lub miejsca świętego, albo też w miastach położonych u podnóża gór, czy też na płaskiem wybrzeżu. Wszystkie te okoliczności składały się na charakter planu, a zatem na późniejszą fizjognomję miasta. Pozostaje jeszcze nader ważny podział na epoki, pomimo iż plany regularne i dowolne istniały zawsze, przynajmniej w granicach egipskiej, azjatyckiej i europejskiej kultury. Pomijając więc wszystkie uboczne, bądź też okolicznościowe różnice, zwrócić należy uwagę na cechy główne, t. j. na plany nieregularne, właściwe miastom „wyrosłym“ i plany regularne, właściwe miastom



PLAN MIASTA KAHUN(EGIPT).

„zaprojektowanym". Oczywiście, terminy „regularny" i „nieregularny" nie są dostatecznie ścisłe, przeto dla uniknięcia nieporozumień, zaznaczyć wypada, iż planem regularnym nazywamy wszelki plan ujmujący miasto jako całość, obmyślany w swych zasadniczych linjach wytycznych. Najstarszem ze znanych miast o planie regularnym jest odkopana niedawno osada Kahun w Egipcie, której założenie sięga 3000 lat przed naszą erą. Miasto, o którem mowa, miało ulice proste przecięte równoległemi przecznicami. Zabudowane było małemi domkami o kilku ubikacjach, według jednego typu. Na wzgórzu stała świątynia i prawdopodobnie jakieś budynki rządowe. Jeżeli uwzględni się, że miasto to zbudowane było na pustyni, a zamieszkiwane przez niewolników i urzędników budujących piramidy, że posiadało dosyć znaczne udogodnienia i wygląd estetyczny, to rzeczywiście wstyd pomyśleć o dzisiejszych, brudnych, zakopconych i jak grób beznadziejnych miastach fabrycznych, których egzystencja nie jest tak okolicznościową, jak byt wspomnianej osady egipskich niewolników. Pomysł miast robotniczych, budowanych racjonalnie, był urzeczywistniony już przez surową i bezwzględną biurokrację egipską, która bynajmniej nie kierowała się sentymentem, lecz dobrze zrozumianemi wymaganiami życia. Przyczyny nie zmieniają faktu.

O miastach egipskich wiemy na ogół niewiele. Herodot zauważył, że Egipcjanie budują lepiej dla zmarłych, niż dla żywych. Z wyjątkiem świątyń, domy egipskie, a nawet pałace faraonów, budowano z lichego materjału. Memfis istniało dłużej, niż inne miasta, tylko dzięki świątyniom. Regularne plany, na wielką skalę, posiadał Babilon, zbudowany, podług Herodota, w kwadrat o powierzchni, przewyższającej znacznie dzisiejszy Londyn. (Jedna strona kwadratu miała 22 km. długości). Lecz teren ten nie był całkowicie zajęty budynkami. Ogromną przestrzeń zajmowały pola orne, pastwiska i ogrody, ażeby miasto mogło wyżywić się bez dowozu, w czasie oblężenia.

Świetnym przykładem regularnego, równolinijnego planu w starożytności klasycznej jest miasto Selinonto (Selinus) na Sycylji, założone przez kolonistów greckich w 628 roku przed naszą erą. Główna idea planu tego miasta polegała na ulicy wytkniętej z Południa na Zachód, a przecinającej teren na dwie połowy i przedzielonej przecznicami pod kątem prostym. Trzecią część obszaru zajmowały świątynie i place, położone na wyniosłości.

Niemniej pouczający jest plan Efezu. Punktem centralnym życia publicznego, rozwiniętego w najwyższym stopniu, był szereg placów śródmiejskich, zabudowanych teatrami, gimnazjami, stadjonami.

Obszar, imponująca pomysłowość artystyczna i praktyczna, daje nam pojęcie o niezwykle wysokiej sztuce budowania miast. Zdaje się, iż w późniejszych miastach greckich, nowych lub przebudowywanych, system planów równolinijnych był ogólnie przyjęty. Liczne projekty rekonstrukcyjne miast antycznych, różniące się w szczegółach, zgodne są na punkcie nadzwyczaj umiejętnego wyzyskiwania terenu, zarówno pod względem praktycznym, jak artystycznym. Domy jednorodzinne, przeważnie jednego typu, kontrastowały skromnością swą z przepychem gmachów publicznych.

Również w miastach hellenistycznych, w Małej Azji, budowano na planach równolinijnych, zbliżonych do szachownicy. Jednem z najciekawszych miast jest Palmyra. Klimat południowy zmusza bardziej do ochrony przed słońcem, niż przed chłodem. Dlatego też w miastach starożytnych stosowano kolumnady i podcienia na tak szeroką skalę, że mieszkańcowi Północy wydaje się rozrzutnością to, co w miastach południowych było i jest koniecznością praktyczną wyzyskaną artystycznie. Główna ulica Palmyry ocieniona była podwójną kolumnadą (wys. 9,45 m., szer. 4,88), przykrytą dachem tarasowym. Sama jezdnia wynosiła 11,27 m., co wraz z chodnikami pod kolumnadą równa się normalnej szerokości dzisiejszych ulic. Ażeby przerwać jednostajność ciągle powtarzanego

motywu i nie wydłużać za bardzo perspektywy, zastosowano lekką krzywiznę, maskowaną łukiem tryumfalnym. Trudno jest ustalić, czy załamanie to było przypadkowe, czy też przewidziane, sam fakt świetnego artystycznego rozwiązania zostaje niezmiennym. Zakończenie perspektywiczne od Wschodu stanowiła potrójna brama miejska wysokości 13,71 m. Jeszcze w XVIII stuleciu widzieć można było 116 kolumn, wytykających bieg ulicy.

Miasta grecko-azyatyckie, które w planach swych stosowały prawdopodobnie tradycję assyro-babilońską, a więc liczyły się z prostolinijnością i symetrją, mogą być dla nas ciekawszym wskaźnikiem, niż miasta greckie o charakterze portowym i przeważnie górzystym terenie. Z miast hellenistycznych zasługują też na uwagę Basra i Gezra, szczególniej ze względu na artystyczne rozwiązanie krzyżownic. Dla zaakcentowania punktów krzyżowych stosowano tam bramy sklepione, równoboczne, o czterech łukach rozwartych na wyloty ulic, lub też upiększano rogi ulic czterema grupami kolumn, nakrytych belkowaniem. Szczegóły te, nie posiadające bezpośredniej wartości utylitarnej, dowodzą jak wielką rolę odgrywały momenty artystyczne w budowie miast hellenistycznych.

Rozwój i sztuka budowania miast greckich wogóle doszły dlatego głównie do tak znamiennych praktycznych i artystycznych rezultatów, że grecki ustrój państwowy był przeważnie ustrojem miejsko-państwowym. Każde niemal znaczniejsze miasto było początkowo państwem niezależnem—„polis". Ogromna część ludności żyła w mieście. Wieś zamieszkiwali tylko drobni chłopi, arendarze i niewolnicy. Cała kultura grecka jest kulturą nawskroś miejską. Kraj pod względem rolniczym zupełnie biedny musiał żyć z miasta t. j. z handlu i przemysłu, a dlatego miasta portowe odgrywały tak znaczną rolę. Skutkiem warunków geologicznych, w Grecji nie było wielkich miast, z wyjątkiem Aten, które wraz z Pireusem za takie uchodzić mogą. Względy handlowe nakłaniały raczej do zakładania nowych miast, niż do rozszerzania starych. Grecka budowa miast jest sztuką greckiej kolonizacyjnej ekspansji. Najstarsze miasta Grecji właściwej uwzględniały tylko swą obronność. Z tego punktu widzenia plany nieregularne były praktyczniejsze, albowiem w ciasnych i krętych uliczkach łatwiej jest stawiać opór. Tylko Akropolis ze swemi świątyniami i murami obronnemi, budowany był podług planów mniej lub więcej regularnych. Plan Aten i Koryntu wskazuje na chaos ciasnych i małych uliczek. Dopiero zakładanie miast kolonjalnych zmusiło do planów regularnych i jednolitych, jakie posiadały Syrakuzy, Akragas, Selinus i wiele innych. Plany regularne stały się powszechnemi w miastach greckich dopiero w V wieku. Dla Aristotelesa jest rzeczą nie ulegającą wątpliwości, że miasto powinno być w planie przejrzyste i regularne, w zasadzie niewielkie, dobrze sytuowane pod względem zdrowotnym i komunikacyjnym, posiadające wielkie place i gmachy publiczne. Strabon [1]) chwalił nieraz umiejętność wybierania i wyzyskiwania miejsca, jakoteż planowość w zakładaniu miast greckich. Pełny rozwój planów regularnych przypada na okres Peryklesa. W tym czasie Hippodamos z Miletu rozplanował port Pireus, którego piękno było w starożytności stawiane za wzór. Port ten zajmował prawie całą przestrzeń cyplu, otoczonego z dwóch stron wodą. Po środku była agora, czyli plac miejski, obudowany kolumnadą. Ulice równe, o zmiennej szerokości (miejscami do 30 m.) prowadziły do świątyń i gmachów ustawionych pod kątem, tak, ażeby z odległości widzieć można było dwa lica. Jaką rolę w mieście odgrywała agora, uwidocznia się to najdokładniej w mieście Priene (na brzegu azjatyckim). Plan miasta prosty, oparty na szachownicy, teren mały, zacieśniony górami skalistemi, uliczki wąskie (od 4 do 7 m.), częste schody i ściany oporowe, ale plac

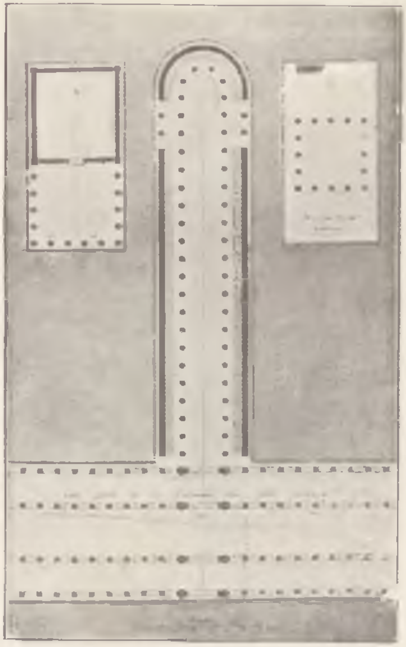
[1]) Strabon, najznakomitszy geograf grecki, urodzony w Kapadocji, kształcił się w Aleksandrji, żył za Augusta i Tyberjusza.



PLAN MIASTA SELINUS (SELINONTO). SYCYLJA.







WIDOK WIELKIEJ KOLUMNADY I RZUTY.

miejski — 75 × 100 m. przy obszarze miasta 20 ha.
Za czasów Aleksandra W. i po nim, eskpansja grecka stawiała nowe zadania w budowie miast, lecz szematyczne równolinijne plany zostały w zasadzie zachowane. Plan Aleksandrji, zaprojektowany przez Deimokratesa, uwzględniał dwie główne ulice, krzyżujące się pod kątem prostym, (według Strabona posiadały około 30 m. szerokości), a obudowane były z dwu stron kolumnadą. Ponieważ kolumnady uliczne zastosowano też w Palmyrze, przypuszczać można, że należały one do szematu budowy miast hellenistycznych. Kierunek jednej z tych ulic (w Aleksandrji) do dziś został zachowany, jakkolwiek z całego miasta antycznego nic nie pozostało.
Mniej uwagi na warunki terenu zwracali Rzymianie. Żelazna wola rzymska nie lubiła ulegać naturze, lecz raczej naginać ją do swych celów. Zdolności inżynierskie ułatwiały im przezwyciężanie trudności, przed któremi częstokroć cofali się Grecy. Zdrowotność, woda, komunikacja i fortyfikacja uwzględniane były zawsze w pierwszym rzędzie. Momenty artystyczne uwydatniały się raczej w zakładaniu placów i w gmachach publicznych, niż w szemacie planów miasta.
W poszczególnych wypadkach trudno jest rozgraniczyć ściśle plan rzymski od greckiego, gdyż niejedno rzymskie miasto zbudowano na ruinach greckiego. Lecz większość miast rzymskich, szególnie w północnej Italji, oraz w prowincjach germańskich, gallijskich i afrykańskch powstała z obozów legjonów rzymskich z t. zw. castra stativa. Castra te miały plan prostokąta, podzielonego na mniejsze prostokąty odpowiednio do bram miejskich. Niestety najmniej wiemy o planie starego Rzymu, który uległ tylokrotnym zmianom, że pierwotnego założenia trudno się doszukać. Natomiast liczne miasta, założone przez Rzymian, zachowały mniej lub więcej wyraźne ślady pierwotnego planu. Nie można twierdzić jakoby plan prostokątny był jedynym i powszechnym rzymskim szematem. Istnieje ogromna różnica między nieregularnem śródmieściem Pompeji, a szematycznym prostokątnym planem Turynu (Colonia Augusta Taurinorum), którego wiekowy rozwój jest ścisłą konsekwencją planu, sporządzonego przez urzędników cesarza Augusta. Ślady planów rzymskich dochowały się najwyraźniej w mieście Aosta, a odnaleźć je można też we Florencji, Veronie, Kolonji, Strassburgu i wielu innych dawnych kolonjach rzymskich.
Podobnie, jak nie można mierzyć gotyku zasadami klasycznej architektury, nie można mierzyć piękna miast średniowiecznych regułami planów antycznych. Jeżeli w miastach starożytnych, po przezwyciężeniu pierwotnej nieregularności, dbano o przejrzystość i jednolitość planu, o zespół architektoniczny, o place symetryczne i ulice proste, to w miastach średniowiecznych spotykamy przeważnie piękno przypadkowe i malarskie, polegające na harmonji grup o linjach bogatych i łamanych. W miastach średniowiecznych dominuje nie szemat opracowany w szczegółach, lecz rozrost naturalny, wskazywany jakimś punktem ośrodkowym, lub linją wytyczną. Błędnem byłoby przypuszczenie, że miasta średniowieczne zabudowywały się zupełnie bezplanowo i chaotycznie. Nie było zapewne planów jednolitych, lecz istniały punkty orjentacyjne i linje wytyczne zgodne z terenem, z fortyfikacją, z zamkiem, lub z katedrą, nadające miastu dyrektywę jego rozwoju, warunkujące charakter planu. Nie było systemu wyłączającego nieregularność i przypadkowość, natomiast istniały pewne dominanty zapewniające harmonijne ustosunkowania ulic, placów i gmachów. Przy niewielkim obszarze miasta, przy powierzchownej niwelacji terenu, przy względnie małych domach, a wielkich kościołach i basztach miejskich, nieregularność ulic, częste odskoki i występy mogły być z punktu estetycznego bardzo pożądane. Zresztą piękno miast średniowiecznych nie polega jedynie na nieregularności planu, lecz w znacznej mierze, na zadziwiającem poczuciu ustosunkowań szczegółów, zlewających się w je-

dną malarską grupę. Budownictwo średniowieczne nie obawiało się asymetrji, wyskoków i występów, ostrych i łamanych linji, przeto nawet w miastach, budowanych podług planów regularnych, jak naprz. w śródmieściach Krakowa i Poznania, spotykamy bogactwo różnorodnych motywów. Plany regularne były stosowane w średniowieczu najczęściej w tych miastach, które skutkiem szybkiego rozwoju, immigracji i t. p. warunków zmuszone były do gruntownej przebudowy, jak to działo się we wschodnio-niemieckich i polskich miastach z Poznaniem i Krakowem na czele. Zaznaczone już było powyżej, że regularne i nieregularne plany spotykają się we wszystkich epokach, przeto nie można utożsamiać planów średniowiecznych z nieregularnością.



PLAN TURYNU.

Zasada szachownicy stosowana była rzadko na Zachodzie, gdzie miasta należą przeważnie do typu „wyrosłych". Natomiast miasta polskie, kolonizowane przez niemieckich emigrantów, szybko wzrastające, uległy radykalnym przemianom, zbliżając się do typu miast „projektowanych", regularnych. Śródmieścia Poznania i Krakowa, a nawet centrum Starej Warszawy odznaczają się regularnością zbliżoną do szachownicy [1]). Najbardziej typowemi z miast średniowiecznych o planach prostolinijnych są: Raguza, Aigues-Mortes i Winchelsea. Ostatnie z wymienionych, zbudowane w roku 1277 po wielkim zalewie morskim, powstało z amerykańską niemal szybkością, bo w przeciągu lat siedmiu, stosując plan prostolinijny, prawie tak nudny, jak plany miast amerykańskich. Widzimy więc, że nieregularność nie była powszechną, jak by się zdawać mogło, i że miasta średniowieczne zakładane, lub radykalnie przebudowywane, stosowały nieraz plany regularne. Asymetrja i przypadkowość miast średniowiecznych nie polega tylko na planach, lecz zależną jest, w znacznej mierze, od charakteru średniowiecznego budownictwa, które nie traktowało domów jako równych bloków, lecz zostawiało dużo swobody i miejsca na różnorodne traktowanie szczegółów, lubując się w konturach ostrych i łamanych.

Estetyka jest zawsze rezultatem mnogich i przeróżnych czynników. W budowie miast, warunki społeczne odgrywają rolę bardzo znaczną. Wygląd miast średniowiecznych tłomaczy się, w części, ich organizacją społeczną i charakterem rozwoju. Niemal wszystkie miasta średniowieczne były fortyfikowane, były obroną dla mieszczan, a nawet dla okolicznych chłopów. Obronność była powodem zacieśnienia, a przeto i nieregularności. Względy komunikacyjne nie

[1]) Do tego typu zaliczyć należy też Lipsk, Wrocław, Rostock, Lignicę (Liegnitz).

wchodziły w rachubę, gdyż naprz. w Niemczech ani jedno z miast nie posiadało więcej nad 25.000 mieszkańców. Miasto średniowieczne jest zupełnie izolowane, stan chłopski i mieszczański odseparowany murem praw i obyczajów. Ulice nie wybiegają poza bramy, nie łączą peryferji z centrum, lecz wiją się w mieście, tworząc krzywizny i zaułki dla wyzyskania miejsca. Dlatego nawet miasta założone jeszcze przez Rzymian, jak Verona, Kolonia, Strassburg, zacierają w średnich wiekach swój pierwotny plan regularny. Dopiero u schyłku średniowiecza, na przełomie XV wieku, ulice prostują się, a place nabierają kształtu.



PLAN MIASTA WINCHELSEA (ANGLJA).

Renesans w architekturze był zarazem renesansem planów regularnych, które jednak dopiero w epoce baroka urosły do powszechnej i udoskonalonej zasady. Symetrja architektury renesansowej, traktującej domy jako regularne bloki, wymagała też regularnych i prostolinijnych ulic. Wszystkie miasta włoskie ulegają w XVI wieku dosyć znacznym reformom, powodowanym wzmożoną aktywnością budowlaną.

Wprawdzie Leo Batista Alberti ostrzegał przed bezwględnym prostolinijnym szematem, zalecając ulice proste tylko dla arterji głównych, lecz uwagi jego nie były uwzględnione. Argumenty Alberti'ego są identyczne z temi, jakie dziś wysuwają zwolennicy ulic krzywych, mianowicie, że ulica o biegu wężowym milsza jest dla oka, daje cień, daje rozmaitość widoków i nie sprzyja wiatrom, łamiąc przeciągi.

W wieku XVI największe zmiany w planie i wyglądzie przeżył odmłodzony Rzym, w okresie od Juljusza II do Sykstusa V. Piazza del Popolo, Compidoglio, Piazza S. Pietro, via Sistina są to rezultaty nowego planowania miast. Do niedawna nieceniony, a nawet wyśmiewany *barok*, *nigdzie* być może, nie ujawnił tak dobitnie swych wielkich zalet, swej imponującej pomysłowości i logiki artystycznej, swego arystokratycznego giestu i wielkomiejskiego rozmachu, jak właśnie w sztuce budowania miast. Prócz zasad artystycznych, do charakteru planów barokowych przyczyniły się jeszcze warunki natury społecznej i technicznej: większa liczebność mieszkańców, znaczniejszy obszar miasta większe umiłowanie przestrzeni i słońca, wreszcie odmienny system obrony. Cechą główną planów barokowych jest ujmowanie miasta w karby regularnego rozrostu. Przy możliwem zachowaniu jedności architektonicznej placów, geometrycznych wykreśleń ulic zamkniętych perspektywicznie, oraz planowego upiększania miasta pomnikami,

wodotryskami i tarasami. Prócz Rzymu, znacznej przebudowie uległy Florencja i Palermo. Madryt, Salamanca, później nieco Paryż i Nancy, a za temi miastami cały szereg niemieckich rezydencji, jak Karlsruhe, Kassel, Berlin, Darmstadt, Würzburg, Düsseldorf, i inne, które po wojnie trzydziestoletniej poczęły rozwijać się na nowo. Przykładów barokowego planowania miast przytoczyć by można bardzo wiele, przeto ograniczę się na jednym, bardzo charakterystycznym, a historycznie z Polską związanym. Plan Nancy unaocznia stare i nowe zasady. Obok i wokół miasta starego o nieregularnych ulicach i placach rozwija się plan nowy, regularny. Centrem miasta nowego jest place Stanislas, zamknięty z trzech stron gmachami o jednolitym architektonicznym charakterze; czwartą zaś stronę prostokąta zamyka łuk tryumfalny stawiący przejście na place de la Carrière, zamknięty perspektywicznie pałacem du Gouvernement, skąd bezpośrednio przejść można do miasta starego, gotyckiego. Jest to rozwiązanie klasyczne pod względem prostoty, harmonii i elegancji. W miastach niemieckich przebudowanych gruntownie XVII wieku stosowano plany geometryczne często w sposób bezwzględny, w celu związania miasta z pałacem panującego księcia. Początek wieku XIX był dla budowy miast okresem bez znaczenia; natomiast potężny rozwój przemysłu w drugiej połowie wieku, niebywałe dotąd udoskonalenia techniczno-komunikacyjne, bezprzykładna szybkość wzrostu ludności, zmieniły wygląd miast często nie do poznania. W przeciągu trzech lub czterech dziesiątków lat ludność i obszar potroiły się, niemal we wszystkich miastach środkowej Europy. [1]) Sztuka budowy miast nie była przygotowana do zadań narzucanych z taką szybkością przez nowe warunki. Dlatego też popełniono cały szereg niepowetowanych błędów, pozwalając technice przezwyciężyć sztukę. Przebudowa Paryża, prowadzona między 1852—1870 rokiem, pobudziła prawie wszystkie większe miasta do przeinaczania i rozszerzania swych planów. Nazwisko barona Hausmanna, prezydenta departamentu Sekwany, związane jest z dzisiejszym wyglądem Paryża. Właściwym wykonawcą robót był Deschamps, którego tytuł oficjalny „conservateur du plan de Paris", kłócił się z jego czynnością. Hausmann i Deschamps uznawali plany geometryczne za najpraktyczniejsze i najpiękniejsze. Ideałem ich była la voie romaine, droga prosta, zamknięta monumentalnym gmachem, oraz zdecydowane linie ulic dośrodkowych (diagonalnych i radialnych) ułatwiających komunikację centrum z peryferją miasta. System ten bezsprzecznie wartościowy i logiczny, ma jednak kilka stron ujemnych. Przy dogmatycznem przeprowadzaniu ulic prostych, muszą paść ofiarą liczne gmachy, które być może, zasługiwałyby na zachowanie, muszą też zginąć wszelkie krzywizny, wnoszące rozmaitość widoków i malowniczość grup. Ofiarą systemu paryskiego padł też plac zamknięty, ustępując miejsca placowi gwiaździstemu, który właściwie placem nie jest, jeno zbiegiem ulic w jednym punkcie. Jeżeli, pomimo wymienionych wad, system Hausmanna i jego kontynuatorów ma w Paryżu rację bytu, a częstokroć okazuje się świetnem rozwiązaniem praktycznem i estetycznem, to przeważnie, dzięki dwu okolicznościom, związanym ściśle z charakterem stolicy: nierównością terenu i bogactwem motywów, jakie dają brzegi Sekwany, oraz dzięki ogromnej ilości gmachów monumentalnych, będących praktycznym i estetycznym celem prostych ulic.

Szkicując historję budowy miast należy wspomnieć jeszcze o łączności, jaka zachodzi między architekturą i planem miasta. Chaotyczność i pewien bezład miast średniowiecznych harmonizował z ogromnem bogactwem i gmatwaniną linji domostw spiętrzonych i zbitych

[1]) W roku 1800 w Europie zamieszkiwało miasta tylko 3% ludności, w roku 1900—25%. W roku 1800 miast o ludności przewyższającej 100 tys. było 22, w roku 1900 — 140. Przyrost ludności przypada głównie na wielkie miasta, wynosząc rocznie przeciętnie 33%, czyli zdwojenie liczby mieszkańców, dokonywa się przeciętnie w ciągu lat 25.

w grupy, opartych o mury i baszty miejskie, przytulonych do potężnych ścian i skarp katedry, która całkowicie nad miastem panowała. Przy dzisiejszym zaś systemie planów regularnych i ulicach prostych pożądana może być jedynie pewna unifikacja fasad, zapewniająca spokój i zgodna z prostolinijnością ulic. Zasada ta przeprowadzona w Paryżu z całą surowością wydała bardzo dobre rezultaty, jak przekonać się można na najlepszym przykładzie tego typu, mianowicie na rue de Rivoli. Haussmann zdawał sobie sprawę, iż wygląd miasta nowoczesnego mniej jest zależny od poszczególnych gmachów, niż od domów mieszkalnych i że kamienica czynszowa, z natury swego przeznaczenia, nie ma prawa do indywidualnej fizjognomji. Haussmann uchronił Paryż w znacznej mierze od brzydoty i krzykliwości, od taniego historyzmu i ekstrawagancji fasad, zachowując pewien spokój i respekt przed kościołem i gmachem publicznym. Imitacja paryskiego systemu w miastach, pozbawionych odpowiednich warunków, doprowadziła do bardzo niekorzystnych rezultatów. Reakcja, jaka powstała przeciw systemowi planów regularnych, miała swe głębokie uzasadnienie. Kwestji planów regularnych i nieregularnych poświęcimy rozdział następny.

Ilustracje i plany z dzieła R. Unwin'a: Town planning in practice.

DR. ALFRED LAUTERBACH.

PAROWIEC.

Zostawiając za sobą gładki pas na fali,
co się lekkim rozgwarem wieczoru kołysze,
żaglowce płyną w oddal bezkresną i ciszę
zachodu, którym jasno widnokrąg się pali.

Wiatr wzdął ich żagle ciężkie, od ulew zczerniałe
i popycha kadłuby w długim, szarym rzędzie.
Wyglądają posępnie, jak czarne łabędzie,
odziane w egzotycznej urody swej chwałę.

Za nimi z głośnym krzykiem leci mew gromada
(żebracych ród natrętów o oślizgłem pierzu)
i w wiecznem ze statkami zostając przymierzu
na rejach i na masztach wyniosłych usiada.

Płynie szereg naw smętny, jak pogrzeb olbrzymi,
jak wielkie czarnych trumien porzucone szczęty,
które na fal wieczornych żałobne odmęty
wypłynęły z hymnami wiatru pogrzebnymi.

„O Panie, usłysz nas!"... Wtem złuda nagle pryska,
znika urok powagi i ciszy ogromnej:
Z gwizdem, na nastrój chwili przedziwnej niepomny
Parowiec się wśród czarnych naw szybko przeciska.

Mignął tylko. Wyrzucił dymu kilka skrętów
i przepadł, gdzieś, w oddali zasnutej już mrokiem,
przepadł—wraz z tajemniczym wieczoru urokiem,
rozwiawszy wprzód zadumę żaglowych okrętów.

JERZY STIEBER.

NAD KRÓLA DUCHA...

Nad Króla Ducha pochylony tomem,
w góralskiej izbie, gdzie złote sozręby
wiszą, jak niebo nad skalistym złomem,
szumię w konarach swej duszy, jak dęby...

Wzrok cięższy, niźli ołowiana kula
wznoszę, i w niebo szafirowe patrzę...
Miedziany Giewont głowę w chmury wtula,
zdala podobny gorejącej watrze...

Od czarnych smreczyn, gorąca, jak lipiec,
a taka cicha, jak świergoty ptaków,
płynie melodja Sabałowych skrzypiec,
utkana z przędzy białych halnych maków...

Na żółte karty mrocznej legend księgi,
która mi złote rozwarła podwoje,
spadają głuche, jak słowa przysięgi,
krągłe, jak dyski, radosne łzy moje...

EDWARD KOZIKOWSKI.

O HEBANOWEJ...

O hebanowej głowicy puginał
wbiłem w jej serce strwożone...
Gdym ją o jedno spojrzenie zaklinał,
zawarła oczy zmęczone...

Serce straciłem, jak klejnot bezcenny,
serafów sieką mnie miecze...
Przez czarne pola ugornej Gehenny,
jak pies ma dusza się wlecze...

EDWARD KOZIKOWSKI.

W NAWIAS.

Odjazdy bez powrotów—sny bez wypoczęcia—
Na drżących wargach słowa zgoła innej treści—
I z milczącej krainy wspomnień jakieś wieści
Co były nieczekane, a są, jak zaklęcia...

Uśmiechy bez radości i łzy bez przyczyny,
Smutek, co w duszy osiadł wśród miłej zabawy
I żal głuchy do losu, co chciał być łaskawy,
A teraz ma igraszkę z mej tragicznej miny!

Niedociągnięte struny—niedograne pieśnie—
Sny, co miały być dziełem potęgi i siły,
A nie były tem nawet właściwie czem były,
Weźmy pomiędzy słowa: Zapóźno—zawcześnie...

WANDA JENTYSÓWNA.



STARESIOŁO PODE LWOWEM.

SŁOWO ZWIASTOWANE MARJI.

MISTERJUM W CZTERECH AKTACH Z PROLOGIEM.

OSOBY:

ANNA VERCORS.
JAKÓB HURY.
PIOTR DE CRAON.
MATKA.
WIOLENA.
MARA.
OSOBY POBOCZNE.

PROLOG.

Śpichlerz w Combernon. Jest to obszerny budynek o słupach czworobocznych i ostrołukowych zaciosach. Wnętrze jest puste, prócz głębi prawego skrzydła, napełnionej słomą; na ziemi źdźbła słomy, klepisko z ubitej ziemi. W głębi uczynione w grubym murze podwójne wierzeje o potężnych zaworach i zamkach. Na skrzydłach wrót wymalowane barbarzyńskie obrazy świętego Piotra, dzierżącego klucze i świętego Pawła z mieczem w dłoni. Oświetla je wielka świeca z żółtego wosku, na żelaznej podstawce przytwierdzona do słupa.

Rzecz dzieje się pod koniec Średniowiecza z bajki, podobnego temu, jak poeci średniowieczni wyobrażać sobie mogli starożytność.

Koniec nocy i pierwsze godziny poranka.

Wjeżdża konno człowiek, odziany czarnym płaszczem, z tłomokiem, przytroczym z tyłu do siodła, PIOTR DE CRAON. Jego olbrzymi i ruchomy cień rysuje się za nim na ścianie, na ziemi i słupach.

WIOLENA wychodzi znagła naprzeciw niemu z poza słupa. Jest wysoka i smukła, bosa, odziana w suknię z grubej wełny, na głowie zasłona biała, przez pół chłopska, przez pół zakonna.

WIOLENA *(wznosząc ze śmiechem ku jeźdźcowi obie swe dłonie ze wskazującemi palcami złożonemi na krzyż).*—Hola, mości jeźdźcze! Z konia!

PIOTR.—Wiolena!

(Zsiada z konia).

WIOLENA.—Ładnie-ć to, mistrzu Piotrze! Także to wyrusza się z domu,—jak złodziej, nie oddawszy niewiastom uczciwego pozdrowienia?

PIOTR.—Oddal się, Wioleno. Noc jeszcze czarna i sami jesteśmy tu oboje. I wiesz, żem nie jest człowiek tak zupełnie pewny.

WIOLENA.—Nie lękam się ciebie, mularzu! Nie jest złym człowiekiem, kto pożąda! Nie łatwo zmocować mnie według swego chcenia! Biedny Piotrze! Nie zdołałeś mnie nawet zabić! Swoim niedobrym nożem! Tylko maleńkie zacięcie w ramię, którego nikt nie spostrzegł.

PIOTR.—Wioleno, trzeba mi przebaczyć.

WIOLENA.—Po to-m tu przyszła.

PIOTR.—Jesteś pierwszą niewiastą, której tknąłem. Zły duch opętał mię znagła, który czyha na sposobność.

WIOLENA.—Alem ci była nadeń mocniejsza.

PIOTR.—Wioleno, jestem tu niebezpieczniejszy, niż wonczas.

WIOLENA.—Czy znowu będziemy się mocować?

PIOTR.—Sama obecność moja przynosi nieszczęście.

(Milczenie).

WIOLENA.—Nie pojmuję cię.

PIOTR.—Nie dosyć-żem miał kamieni do spajania i drzewa do wiązania i kruszcu do urabiania?

Własnego dzieła, ażebym nagle podniósł rękę na dzieło cudze i duszy żywiącej pożądał bezbożnie?

WIOLENA.—W domu mego ojca, który ci ofiarował gościnę! Jezu! cóż by powiedziano, gdyby się to rozniosło?

Alem rzecz dobrze ukryła

I każdy jak dawniej ma cię za człowieka szczerego i poczciwego.

PIOTR.—Bóg sądzi serca, nie pozory.

WIOLENA.—Tedy ta rzecz pozostanie między nami trojgiem.

PIOTR.—Wioleno!

WIOLENA.—Mistrzu Piotrze?

PIOTR.—Stań tam przy tej świecy, bym cię dobrze oglądał.

(Wiolena z uśmiechem staje przy świecy, Piotr przygląda jej się przeciągle).

WIOLENA.—Dobrześ mi się przyjrzał?

PIOTR.—Kto jesteś, dziewczyno, i jakiż jest on udział, który Bóg obrał w tobie, że dłoń, co cię dotknęła pożądająca i ciało staje się
Napiętnowane tak, jakby tknęło tajemnicy miejsca, które On obrał za mieszkanie?

WIOLENA.—I cóż ci się stało przez ten rok?

PIOTR.—Nazajutrz właśnie dnia, o którym wiesz..

WIOLENA.—Więc?

PIOTR.—Rozpoznałem na łonie swem okropne cierpienie.

WIOLENA.—Cierpienie, powiadasz? Jakie cierpienie?

PIOTR.—Trąd ów, o którym powiedziano jest w księdze Mojżeszowej.

WIOLENA.—Cóż jest trąd?

PIOTR.—Nie mówiono-ż ci nigdy o niewieście, niegdyś która żyła samotna wśród skał Géynu
W zasłonie cała od stóp aż do głowy i która w ręku dzierżała kołatkę?

WIOLENA.—To jest ta choroba, mistrzu Piotrze?

PIOTR.—A rozdzaj jej jest taki,
Że w kim się ona poczęła w całej swej złej mocy,
Ma być niezwłocznie oddalon od swiata,
Bowiem nie jest żaden człowiek do tyla zetlały, iżby się go trąd nie miał jąć.

WIOLENA.—Jakoż tedy jesteś pośród nas swobodny?

PIOTR.—Biskup dopuścił mi tego, a widzisz, iżem jest z rzadka, a nieczęsto widziany,
oprócz od robotników gwoli rozkazywaniu, a słabość moja jeszcze jest ukryta i niewidzialna.
I któż beze mnie wiódłby do ślubu te rodzące się kościoły, których dozór Bóg złożył w moje ręce?

WIOLENA.—To dlatego aniś się tym razem pokazał w Combernon?

PIOTR.—Nie mogłem zwolnić się od powrotu w te strony,
Bowiem powinnością jest moją otwierać łono Monsanvierge
I rozrąbywać przegrodę, ilekroć nowy lot gołębi chce tam wnijść z wysokiego Łuku, którego krata jedno ku niebu się rozwiera!
A tym razem wiedliśmy do ołtarza hostję chwalebną, uroczystą kadzielnicę,
Królowę samą, króla matkę, wstępującą we własnej osobie,
Za syna, pozbawionego królestwa.
A teraz powracam do Rheims.

WIOLENA.—Twórco wierzei, pozwól, że-ć te oto otworzę.

PIOTR.—Azaliż nie było w zagrodzie nikogo innego, ażeby oddać mi tę przysługę?

WIOLENA.—Służąca lubi się wysypiać i bez trudności zdała mi klucze.

PIOTR.—Nie lęka Cię, ani przeraża trędowaty?

WIOLENA.—Bóg jest tam, który wie, jako mnie ustrzeże.

PIOTR.—Daj mi tedy klucz.

WIOLENA.—Pozwól mi to uczynić. Nie znasz sposobu tych starych wierzei.
Czy masz mnie za piękną pannę, której palce wysmukłe nie znają nic twardszego nad lekką jak kosteczka ptaszęca ostrogę, aby nią uzbroić obcas nowego rycerza?
Sam ujrzysz.

(Otwiera dwa zgrzytające zamki i wyciąga zasuwy).

PIOTR.—To żelastwo rdzą zarosło.

WIOLENA. Przez te wrota nikt już nie chodzi.
Ale droga tędy jest krótsza.

(Z trudem przyciąga zaworę).

Otwarłam wrota!

PIOTR.—Któż wytrwa przeciw takiemu szturmującemu?

Jaki kurz! Stara wrotnia chwieje się wszystka i trzeszczy!
Walą się stare gniazda
I wszystko wreszcie przez środek się rozwiera.
(Wrota otwierają się. W rozworze ukazuje się wieś, pełna łąk i żniw śród nocy. Słaby blask we wschodniej stronie).

WIOLENA.—Ten deszczyk dobrze wszystkim zrobił.

PIOTR.—Nie będzie kurzu na drogach.

WIOLENA *(cicho i ze wzruszeniem).*—Pokój z tąbą, Piotrze!

(Milczenie. I znagła, brzmiące i czyste i wysokie w niebiesiech, pierwsze uderzenie na Anioł Pański.—Piotr odkrywa głowę i oboje czynią znak krzyża).

WIOLENA *(ze złożonemi dłońmi, z twarzą, wzniesioną ku niebu, głosem cudnie przeczystym i przejmującym).—Regina Coeli, laetere, alleluia!*

(Drugie uderzenie).

PIOTR *(głucho).* — *Quia quem meruisti portare, alleluia!*
(Trzecie uderzenie).

WIOLENA.—*Resurrexit sicut dixit, alleluia!*
PIOTR.—*Ora pro nobis Deum.*
(Przerwa).

WIOLENA.—*Gaude et laetere, Virgo Maria, alleluia!*
PIOTR.—*Quia resurrexit, Dominus vere, alleluia!*

(Bicie we dzwony na Anioł Pański).

PIOTR *(bardzo cicho).* — *Oremus. Deus qui per resurrectionem Filii tui Domini Nostri Jesu Cristi mundum laetificare dignatus es, praesta quaesumus, ut per ejus Genitricem Virginem Mariam perpetuae capiamus gaudia vitae. Per eumdem Dominum Nostrum Jesum Cristum qui tecum vivit et regnat in unitate Spiritus Sancti Deus per omnia saecula saeculorum.*
WIOLENA.—*Amen.*
(Oboje czynią znak krzyża).

PIOTR.—Jak wcześnie dzwonią na Anioł Pański!
WIOLENA.—Tam na górze odprawiają Jutrznię śród nocy, jak u Kartuzów.

PIOTR.—Dziś wieczorem będę w Rheims.
WIOLENA.—Czy dobrze znasz drogę?
Ten żywopłot z początku,
A potem ten domek niski w gaju bzów, pod któremi ujrzysz pięć, czy sześć ulów.
A sto kroków dalej znajdziesz Drogę Królewską.
(Przerwa).

PIOTR.—*Pax tibi.*
Jak wszystko stworzenie z Bogiem jest w głębokiej tajemnicy!
Co było skryte, znowu z Nim wychodzi na jaśnię i czuję na czole powiew różanej świeżości.

Chwal Pana twego, ziemio błogosławiona, we łzach i w ciemnościach!
Owoc przynależy człowiekowi, ale kwiat przynależy Bogu, i wonność przyjemna wszystkiego, co się rodzi.
Tak duszy świętej wonność ukryta podobnie do listka mięty wyjawiła cnotę swoją.
Wioleno, któraś mi otwarła wrota, żegnaj! już nie powrócę do ciebie.
O drzewo młodociane Dobrego i Złego, oto czuję, żem rozdarł się w sobie, bowiem podniosłem na ciebie rękę moją,
A już rozdzieliły się dusza moja i ciało, jako w stągwi wino zmieszane z ubitem gronem owocu!

I cóż to szkodzi? Żona nie była mi potrzebna.
Nie posiadłem nigdy żony skazitelnej.
Człowiek który w głębi serca swego wyżej postawił Boga, kiedy umiera, tedy widzi Anioła onego, który go strzegł.
Bliski jest czas, że inne rozewrą się wierzeje,
Kiedy ten, co w tem życiu nie wielu spodobał się ludziom, skończywszy pracę swoją, usypia w ramionach wiecznego Ptaka:
Kiedy poprzez ściany przejrzyste ze wszech stron jawi się ciemny Raj,
I kiedy kadzielnice nocy mieszają się z zapachem złowonego knota, co dogasa.

WIOLENA.—Piotrze de Craon, wierzę, iż nie czekasz ode mnie tych słów: „Biedny człowiek!“ i westchnień nieszczerych i „Biedny Piotrze“.

Bowiem dla tego, co cierpi, pociechy radosnego pocieszyciela w niewielkiej są cenie, a jego boleść nie jest dla nas tem, czem jest dla niego.

Cierp z Panem Naszym.

Ale wiedz, że twój zły uczynek zmazan jest Ile co do mnie, i żem jest z tobą w pokoju, I że nie gardzę tobą, ani się tobą brzydzę przeto, iżeś jest zjęty niemocą i chory,

Ale przyjmować cię będę, jak człowieka zdrowego i Piotra de Craon, starego naszego druha, którego czczę, i kocham, i którego się lękam. Tak ci oto powiadam. Tak jest prawdziwie.

PIOTR.—Dzięki, Wioleno.

WIOLENA.—A teraz chciałam prosić cię o coś.

PIOTR.—Powiedz.

WIOLENA.—Cóż to jest za piękna opowieść, którą nam ojciec nasz mówił? Jakaż to jest ta „Justycja“, którą budujesz w Rheims, a która będzie cudniejsza, niż kościół Świętego Remigjusza i niż kościół Marjacki.

PIOTR.—Jest-to kościół, który poleciły mi wystawić cechy z Rheims, na miejscu, gdzie był niegdyś Targ Owczy,

Przede wszystkiem ażeby dzięki złożyć Bogu za siedm lat tłustych śród utrapienia wszystkiego Królestwa,

Obfite ziarno i owoc, wełnę tanią i piękną,

Sukna i pergamin dobrze sprzedane kupcom z Paryża i z Niemiec.

Potem za pozyskane swobody, przywileje, nadane przez Króla Pana Miłościwego,

Dawny podatek, nałożony od biskupów Feliksa II i Abundancjusza z Cramail, a zniesiony przez Papieża,

Wszystko to mocą miecza jasnego i szampańskich talarów.

Boć taka jest rzeczpospolita chrześcijańska, nie na nikczemnej oparta obawie,

Lecz iżby każdy posiadał swe prawa, według tego, jako być winny postanowione, w przedziwnej różności,

Ażeby się wypełniło miłosierdzie.

WIOLENA.—O jakim Królu mówisz i o jakim Papieżu. Bowiem dwóch ich jest, a nie wiadomo, który dobry.

PIOTR.—Dobry jest ten, który nam dobrze czyni.

WIOLENA.—Nie mówisz, jako przystoi.

PIOTR.—Wybacz mi. Nieuczony jestem.

WIOLENA.—A skąd jest to imię, które nadano nowej parafji?

PIOTR.—Nigdy-żeś nie słyszała o świętej Justycji, która poniosła męczeństwo za czasów cesarza Juliana wśród łąki anyżu?

(Te ziarnka, któremi przyprawia się pierniki nasze na jarmark wielkanocny).

Gdyśmy usiłowali odprowadzić wody podziemnej krynicy dla założenia podwalin naszych, Odnaleźliśmy jej mogiłę z takim oto napisem na pękniętej na dwoje tablicy: JUSTICIA ANCILLA DOMINI IN PACE.

Wątła czaszka dziecięca zgruchotana była, jak orzech, była to ośmioletnia dziecina

I kilka zębów mlecznych jeszcze się trzyma w szczęce.

I Rheims cały zjęty jest cześcią i zdumieniem, a znaki mnogie i cuda okazały się przy szczątkach któreśmy złożyli w kaplicy, w oczekiwaniu dokończenia budowy.

Aleśmy zostawili ząbki maleńkie jako nasienie pod wielką bryłą kamienną podwalin.

WIOLENA.—Jakie cudne opowiadanie. I ojciec mówił nam jeszcze, że wszystkie panie w Rheims składają klejnoty swoje na budowę Justycji?

PIOTR.—Mamy stos ich cały i wielu żydów jak muchy dokoła.

WIOLENA *(ma oczy pochylone i obraca, wahająca, wielką obrączkę złotą, którą nosi na czwartym palcu).*

PIOTR.—Co to za pierścień, Wioleno?

WIOLENA.—Pierścień, który dostałam od Jakóba.

(Milczenie).

PIOTR.—Życzę ci szczęścia.
(Wiolena podaje mu pierścień).
WIOLENA.—To jeszcze nie jest postanowione. Mój ojciec nic nie rzekł.
I to właśnie chciałam ci rzec. Weź mój piękny pierścień, to jest wszystko, co mam i Jakób dał mi go w tajemnicy.
PIOTR.—Ale ja go nie chcę!
WIOLENA.—Weź prędko, bo potem nie będę miała sił rozstać się z nim.
(Piotr bierze pierścień).
PIOTR.—Co powie twój narzeczony?
WIOLENA.—To nie jest jeszcze mój narzeczony zupełnie.
Pierścień najmniej nie odmienia serca. On mnie zna. On mi da inny srebrny. Ten nadto był dla mnie piękny.
PIOTR *(oglądając go).*—Jest z roślinnego złota, jak to umiano czynić niegdyś z przymieszką miodu.
Miękki jest przy obrabianiu jako wosk i nic nie może go złamać.
WIOLENA.—Jakób znalazł go w ziemi przy orce, w tem miejscu, gdzie się zbiera czasem stare miecze całe zielone i ładne kawałeczki szkła.
Ja bałam się nosić tę rzecz pogańską, która należy do umarłych.
PIOTR.—Przyjmuję to złoto najszczersze.
WIOLENA.—I ucałuj ode mnie siostę mą Justycję.
PIOTR (*spoglądając na nią znagła, i jakoby uderzony myślą.*)—Czy nie masz nic więcej żeby dać mi dla niej? Trocha złota zdjętego z palca?
WIOLENA.—Czy tego nie starczy, ażeby kupić kamień jeden niewielki?
PIOTR.—Ale Justycja sama jest wielkim kamieniem.
WIOLENA *(śmiejąc się).*—Ale ja nie jestem z tego samego kruszcu.
PIOTR.—Innego używa się do podwalin, innego do szczytów.
WIOLENA.—Kamień, jeżeli mam nim być, niech-że to będzie ten kamień pracowity, co miele ziarno, sprzężon ze żarnem bliźnięcem.
PIOTR.—I Justycja również była jedno dzieweczką pokorną przy matce. Aż do czasu kiedy Bóg powołał ją do wiary.
WIOLENA.—Ale mnie nikt nie chce krzywdzić! Czy mam nauczać Pisma śród Saracenów?
PIOTR.—Nie jest w mocy kamienia wybierać swe miejsce, ale w mocy Mistrza Budowy, który go obrał.
WIOLENA.—Niech tedy pochwalony będzie Bóg, który mi moje od początku wyznaczył, iż nie potrzebuję go więcej szukać. Ani go proszę o inne.
Jestem Wiolena, mam lat ośmnaście, ojca mego nazywają Anna Vercors a matkę Elźbieta,
Moja siostra nazywa się Mara, mój narzeczony nazywa się Jakób. I już, i nic więcej, już wiecie wszystko.
Wszystko jest bardzo jasne, wszystko z góry ułożone i jestem bardzo zadowolona. Jestem swobodna, nie mam się troszczyć o nic, inny mnie prowadzi, biedny człowiek, a który wie wszystko co czynić należy!
Siewco dzwonnic, przyjedź do Combernon! Damy-ć kamienia i drzewa, ale nie dostaniesz córy tego domu!
Alboż tu zresztą nie jest dom Boży, Boża, ziemia, Boża służba? Czyż dozór nie jest nam zdany nad Monsanvierge jedynie, który winniśmy karmić i strzedz, dostarczając miodu, wina i wosku,
lennicy tego jedno kręgu świetlistego napoły rozpostartych aniołów.
Tak to, podobnie wielkim panom, posiadającym swe gołębniki, i my mamy swój, z daleka widoczny.
PIOTR.—Ongi idąc borem starym, usłyszałem dwa gwarzące z sobą dęby,
Chwalące Boga, co je uczynił nieporuszone na miejscu, gdzie się narodziły.
Teraz na przedzie okrętu jeden wojnę czyni Turkom na morzu Oceanie, drugi z mego ścięty rozkazu, w poprzecz wieży w Laon,

Podtrzymuje Jana, dzwon poczciwy, którego głos na dziesięć mil rozlega się wokół.
Dziewczyno, w mojem rzemieśle dobre ma się oko. Potrafię ja rozpoznać dobry kamień pod krzami jałowcu i dobre drzewo, jak stary dzięcioł. Tak też samo mężów i niewiasty.
WIOLENA.—Ale nie dziewczyny, mistrzu Piotrze. To nazbyt jest dla cię wytworne.
A przede wszystkiem niema tam nic do rozpoznania.
PIOTR *(półgłosem)*. — Bardzo go miłujesz, Wioleno?
WIOLENA (*z pochylonym wzrokiem)*. To wielka między nami tajemnica.
PIOTR.—Błogosławionaś ty w serca twego czystości!
Nie jest-ci świętością dać się ukamieniować od Turków, lub ucałować usta trędowatego,
Ale czynić przykazania Boże natychmiast,
Czy to będzie
Rozkaz pozostania na miejscu, lub wstępowania w górę.
WIOLENA.—Ach, jaki świat jest piękny i jakżem jest szczęśliwa!
PIOTR *(półgłosem)*.—Ach, jakiż świat jest piękny i jakżem jest nieszczęsny.
WIOLENA (*wznosząc palec ku niebu)*.—Człowiecze z miasta, słuchaj!
(Przerwa)
Słyszysz tam w samej górze tę duszyczkę śpiewającą?
PIOTR.—To skowronek!
WIOLENA.—To skowronek, alleluia! Skowronek ziemi chrześcijańskiej, alleluia, alleluia!
Słyszysz jak dzwoni cztery razy: hi! hi! hi! hi! głośniej, wyżej!
Widzisz z rozpostartemi skrzydłami, ten drobny krzyżyk, podrywający się, jak serafiny, które są tylko skrzydłami bez stóp zupełnie i z głosem przenikliwym przed tronem Pana?
PIOTR.—Słyszę.
I tak-em to właśnie słyszał go raz o świtaniu, w dniu, w którym poświęciliśmy córę moją, Kościół Najświętszej Panny.
A błyszczało złota nieco na najwyższym wierzchołku tej wielkiej rzeczy, którą-m był uczynił, niby nowa gwiazda!
WIOLENA.—Piotrze de Craon, gdybyś był uczynił ze mną według swego chcenia,
Czy przeto byłbyś dzisiaj weselszy, lub czy ja byłabym cudniejsza?
PIOTR.—Nie, Wioleno.
WIOLENA.—I czy byłabym jeszcze tą samą Wioleną, którą kochałeś?
PIOTR.—Nie tą zaprawdę, lecz inną.
WIOLENA.—A która jest rzecz więcej warta, Piotrze?
Ażebym miała dzielić z tobą swoją radość, lub twoją boleść?
PIOTR.—Śpiewaj na wysokościach niebios, skowronku Francji!
WIOLENA.—Przebacz mi, iżem jest nazbyt szczęśliwa, i że ten, którego umiłowałam
Miłuje mnie, i jestem go pewna, i wiem, iż mnie miłuje, i wszystko równe jest między nami,
A iż Bóg uczynił mnie, bym była szczęśliwa, a nie na boleść ani na żadną troskę.
PIOTR.—Jednym wzlotem wznieś się w niebiosa!
Mnie, iżbym mógł podnieść się choć trochę, potrzeba całego wzniesionego kościoła i jego głębokich podwalin.
WIOLENA.—I powiedz mi, że przebaczasz Jakóbowi, że mnie ma poślubić.
PIOTR.—Nie, nie przebaczam mu.
WIOLENA.—Nienawiść nie czyni ci dobrze. Piotrze, a mnie przyczynia troski.
PIOTR.—Ty to zmuszasz mnie, bym mówił. I pocóż kazać mi okazywać ranę straszliwą, której nikt nie widzi? Daj, że odejdę, ani mnie pytaj więcej. Już się nie ujrzymy.
Jednak unoszę z sobą jego pierścień!
WIOLENA.—Pozostaw tutaj nienawiść swoją, a ja zwrócę-ć ją, kiedy ci będzie potrzebna.
PIOTR.—Ale także, Wioleno, jestem bardzo nieszczęśliwy!
Ciężka-ć to rzecz—być trędowatym i nosić ze sobą ranę haniebną i wiedzieć, że niema uzdrowienia i że nic nie pomoże,

Ale że z dniem każdym rozrasta się i głębiej przenika, i być samotnym i znosić jad swój własny i czuć, jak rozkłada się ciało żywe,
I ani śmierć, tylko raz i dziesięć razy jej kosztować, i jednak nic aż do końca nie stracić z ohydnej alchemji mogiły!
Tyś to sprowadziła na mnie boleść onę swoją pięknością, bowiem zanim cię ujrzałem, byłem czysty i radosny,
Z sercem, pracy mojej jedynie oddanem i z myślą poddaną cudzemu rozkazowi.
A teraz, gdy z kolei ja sam rozkazuję i gdy spełniane są moje pomysły,
Oto ty zwracasz się do mnie z tym uśmiechem, pełnym trucizny.
WIOLENA.—Trucizna nie we mnie była, Piotrze.
PIOTR.—Wiem-ci o tem, we mnie ona była, i jest zawsze i to schorzałe ciało nie uleczyło cierpianiem zjętej duszy!
O duszyczko maleńka, azaż było możliwe, abym ujrzawszy cię, a nie umiłował?
WIOLENA.—Dowiodłeś zaprawdę, iżeś mnie miłował.
PIOTR.—Czy moją jest winą, że owoc zwisa z gałęzi?
A któryż jest, co miłując, nie żądałby posiąść w całości tego, co kocha?
WIOLENA.—I dlatego to chciałeś mnie zniszczyć?
PIOTR.—Mężczyzna zelżony też ma swoje ciemnie, jako niewiasta.
WIOLENA.—I w czem-żem ci uchybiła?
PIOTR.—O obrazie Piękności nieśmiertelnej, nie jesteś moją!
WIOLENA.—Nie jestem obrazem! To nie ładnie tak mówić!
PIOTR.—Inny zabiera w tobie to, co było moje.
WIOLENA.—Pozostaje obraz.
PIOTR.—Inny zabiera mi Wiolenę i pozostawia to chore ciało i ten duch przeżarty!
WIOLENA-—Bądź mężem Piotrze! Bądź godny płomienia, który cię pochłania!
A jeżeli trzeba być pochłoniętym, niech-że to będzie na złotym świeczniku, jak Świeca Wielkanocna wpośród chóru na chwałę wszystkiego Kościoła!
PIOTR.—Tyle szczytnych wierzchołków! Aza-ż nigdy nie ujrzę wierzchołka domku mego śród drzew?
Tyle dzwonnic, których cień obrotem swym pisze godzinę na mieście całem! Aza-ż nigdy nie uczynię rysunku domowego komina i dziecinnej izby?
WIOLENA.—Nie powinnam była zagarniać dla siebie samej tego, co należy do wszystkich.
PIOTR.—Kiedy będzie ślub, Wioleno?
WIOLENA.—Myślę że na święty Michał, kiedy skończone będą żniwa.
PIOTR.—Owego dnia kiedy zamilkną dzwony Monsanvierge, wytęż słuch, a w oddali usłyszysz, że-ć odpowiem z Rheims.
WIOLENA.—Kto się tam tobą opiekuje?
PIOTR.—Żyłem zawsze jak rzemieślnik; wiązka słomy wystarcza mi między dwoma kamieniami, przyodziewek ze skóry, nieco słoniny z chlebem.
WIOLENA.—Biedny Piotrze!
PIOTR.—Nie to jest we mnie litości godne; Inni jesteśmy ludzie. Nie żyję na świecie tak, jak żyją inni, wiecznie pod ziemią śród podwalin, lub w niebie z dzwonnicą.
WIOLENA.—Nie dobrana byłaby z nas para! Wystarczy mi wejść na strych, by dostać zawrotu.
PIOTR.—Ta jedno świątynia żoną mi będzie, która wyjęta będzie z boku mego, jak Ewa kamienna, we śnie boleściwym.
Obym mógł niezadługo czuć pod sobą, jak rośnie wielkie moje dzieło, dłoń położyć na tem dziele nieznieczalnem, którem uczynił i które trzyma się we wszystkich swych częściach, to dzieło w sobie potężnie zamknięte, które wzniosłem z mocnego kamienia, ażeby w niem był początek zasady, dzieło moje, w którem Bóg mieszka.
Nigdy już nie zstąpię na dół! Jam jest ten, który na sto łokci w dole na bruku równiankę dziewcząt, objętych ze sobą, palcem wskazuje wyciągniętym!

WIOLENA.—Trzeba zstąpić. Kto wie, czy kiedyś nie będę cię potrzebować?

PIOTR.—Żegnaj Wioleno, duszo moja, już cię więcej nie ujrzę!

WIOLENA.—Kto wie, czy mnie więcej nie ujrzysz?

PIOTR.—Żegnaj, Wioleno!

Ile dzieł uczyniłem już! Jakie dzieła pozostaje mi jeszcze uczynić, ile domostw stworzyć!

Nie godzinki z Nabożeństwa w książce, ale żywe, w katedrze, której części wszystkie słońce kolejno w światło i w cień przemienia!

Zabieram twój pierścień,

I z kółka tego uczynię złote nasienie!

„Sprawił Bóg, że trwał potop", jako jest powiedziano w psalmie chrztu,

I między ścianami Justycji zawrę złoto porankowe!

Światłość światowa zmienia się, ale nie ta, którą zleję pod te sklepienia,

A która podobna jest światłości duszy ludzkiej, by w pośrodku niej zamieszkała hostja.

Dusza Wioleny, dziecięcia mego, którą upodobało sobie serce moje.

Są kościoły podobne otchłaniom i inne, które są jak huty,

I inne tak doskonale złożone i taką wzniesione sztuką, że nic w nich zmienić się nie da.

Ale ten, który wzniosę, będzie pod własnym swym cieniem jako złoto zgęszczone i jak puszka, manny pełna!

WIOLENA.—O mistrzu Piotrze, ten cudny witraż, który dałeś mnichom z Climchy!

PIOTR.—Szkło nie moim jest kunsztem, acz znam się na niem nieco.

Ale przed szkłem, budowniczy przez układ, który wie,

Wznosi narzędzie kamienne, w którem cedzą się wody Światłości Bożej,

I daje budowli wszystkiej brzask, jak gdyby perle.

(Mara Vercors weszła i spogląda na nich, sama niewidziana).

A teraz żegnaj! Słońce wzeszło, powinienbym już być daleko.

WIOLENA.—Żegnaj, Piotrze!

PIOTR.—Żegnaj, Wioleno!

WIOLENA.—Biedny Piotrze!

(Patrzy nań oczyma, łez pełnemi, waha się i podaje mu dłoń. Piotr chwyta podaną rękę i podczas, gdy ją trzyma w swoich, Wiolena pochyla się i całuje go w twarz. Mara czyni ruch zdziwienia i wychodzi. Piotr i Wiolena wychodzą, każde w swoją stronę.)

(KONIEC PROLOGU).

PAWEŁ CLAUDEL.



SZTUKA BUDDYJSKA. PORTRET (CHINY).

SZTUKA BUDDYJSKA[1]).

Niema dziś stanowczo miasta, gdzieby zainteresowanie się i popyt na dzieła sztuki wszelkich czasów, mogło być większe, intenzywniejsze, żeby do tego stopnia wsiąkało *w życie* jak się to dzieje w Paryżu. Studjum psychologji tego zajęcia się nastręcza tyle materjału, że starczyłby on na spore dzieło. Od kilku lat rzeczy bliższego i dalszego Wschodu cieszą się zwłaszcza stałem i bodaj, że wzrastającem powodzeniem. Modele strojów perskich przystosowane odpowiednio wchodzą w mody paryskie, perjodyczne zaś pokazy dzieł sztuki wschodniej obudzają coraz żywsze zajęcie u publiczności. Kilkakrotne wystawy starej sztuki chińskiej np. okazały materjał tak niespodziewany, nowy, takie bogactwo form, że nie mogły przejść bez wrażenia i raz obudzoną ciekawość zaostrzyły i utrzymały w napięciu. Ostatnią z takich wystaw była zamknięta niedawno, urządzona w muzeum Cernuschi wystawa sztuki buddyjskiej, która do znanych już nieco motywów i materjałów sztuki Dalekiego Wschodu wniosła nowe światło.

W roku ubiegłym pisząc o sztuce chińskiej, wspomniałem, że na jej rozwoju zaważył bardzo wpływ Buddaizmu, przeniesionego z Indji. Pod jego wpływem religijna sztuka chińska osiągnęła tak wysoki poziom rozwoju, jak nigdzie na całym Wschodzie azjatyckim i wytrzymuje w tym względzie najniebezpieczniejszą rywalizację. Ostatni pokaz, którego zasługa przypada dyrektorowi tegoż muzeum p. Ardennes de Tizzac, miał na celu wykazanie zarówno różnic uzdolnienia artystów z różnych prowincyj azjatyckich, gdzie wyznawano idee Buddaizmu jak i koncepcji plastycznych zaszłych przy interpretowaniu Buddaizmu w odnośnych prowincjach. Urządzenie takiej wystawy było połączone z dużym wysiłkiem, na jaki zdobyto się tylko raz przed dwoma laty w Monachjum, gdy zorganizowano tam wielką wystawę sztuk muzułmańskich, przez t. z. „Kunstgewerbe-Verein“. Tu i tam chodziło zasadniczo o ogólny rzut oka, któryby obejmował najbardziej charakterystyczne przykłady, dotyczące religji, o uprzystępnienie zrozumienia, w jakiej to postaci materjalnej miljony ludzi, państw niekiedy nieistniejących dawno, wyobrażało sobie odnośne bóstwo, jak ten sam ideał religijny modyfikował się zależnie od obyczajów, klimatu, temperamentu rasy i co każda z wyznających go narodowości dodawała do niego od siebie, ze swych rasowych cech.

Jest rzeczą istotnie ciekawą, jak religja Buddy, której najistotniejszą cechą jest dążenie do Nirwany, niebytu, więc której ascetyzm moralny ma podkład nihilistyczny, — jak religja ta powołała do *życia*, wszędzie gdzie je przyjęto całą masę nowych form artystycznych, potwierdzających najdosadniej samo *życie* i jego żądze. Doktryna więc, czy idea Sakja-Muni musiała być bardzo *żywotna,* skoro zdolna była zająć zarówno umysły mędrców Dal. Wschodu, jak obudzić natchnienie artystów, rozpalić ich wyobraźnię i pomysłowość. Szybkość z jaką się rozszerzyła i olbrzymi krąg, w jakim zaczęła promieniować dowodzi, że *odpowiadała* ogólnej wrażliwości Azjatów, że tknęła najtajniejszych strun ich duszy.

Podobnie jak w Chrystjanizmie początkowo, nie ważono się w Indjach na plastyczny wizerunek bóstwa, a dopiero z biegiem czasu. Artystów hinduskich, podobnie jak chrześcijańskich, wstrzymywał początkowo szacunek i obawa przed materjalnem wyobrażeniem samego Mistrza. W dziełach prymitywów, przedsta-

[1]) Stworzone od kilku lat muzeum im. Cernuschi w Paryżu, za inicjatywą znanego badacza sztuki Dal. Wschodu p. A. de Tizzac, mieściło ostatnio pierwszą wystawę sztuki Buddyjskiej, jedyną w swoim rodzaju i niezwykle zajmującą.

wiających różne legendy, dotyczące życia Buddy, jego samego nie spotykamy nigdy. Trzeba było dopiero *Greków*, aby artystów D. Wschodu zachęcić i dać im konieczną do tego odwagę. To też gdy przed czterdziestu mniej więcej laty, dokonano pierwszych odkryć archeologicznych w Indjach, w okolicach Peszawaru, archeolog *Curtins*, pisał: „Otwiera się przed nami nowa karta sztuki *greckiej*". Początki tego wpływu Greków na sztukę hinduską przypadają mniej więcej na okres ery chrześcijańskiej. Dzieła buddyjskiej plastyki z tego okresu są b. rzadkie. Rrzecz dziwna, że podczas, gdy dzieła greckiego malarstwa monumentalnego nie dochowały się i mamy o wielu słabe ledwie pojęcie z rysunków na wazach greckich, to religijne malarstwo hinduskie, powstałe również bez wątpienia pod wpływem greckim, istnieje dotąd, chociaż resztkom tym grozi nieunikniona zagłada z powodu wilgoci. Kopje i to doskonałe z tych malowideł, bardzo interesujących i nadzwyczajnie pięknych, można było oglądać na omawianej wystawie. Wykonała je w Indjach, na miejscu, Mrs. Herringham, w *naturalnej* wielkości, prócz tego fotografował je p. W. Gołubjew, znany w Paryżu kolekcjoner plastyki wschodniej. Malowidła te pochodzą z miejscowości Ajanta i są słynne. Świątynie, które dekorowano temi malowidłami, wykute były w głębi skał, w grotach, wokół olbrzymiej długości jaru. Zarówno pomysł budowy ich, architektura, jako też bardzo piękne freski są osobliwościami.

Najpełniejszy i najbardziej harmonijny rozkwit sztuki buddyjskiej wykazują Chiny. Był on następstwem faktu, że Buddaizm, przeniesiony na grunt chiński, napotkał tam cywilizację wiekową, dojrzałą, zetknął się ze starożytną kulturą chińską, która osiągnęła już wysoką doskonałość zarówno w urządzeniach społecznych, jako też w różnych dziedzinach umysłowości. Mimo wysokiego rozwoju kulturalnego i urządzeń, odpowiadających w zupełności duchowi narodu, Chiny przyjęły nową religję dzięki swemu wrodzonemu zmysłowi tolerancji, a wreszcie przez poczucie i świadomość własnej siły i własnego genjuszu. Przyjęcie to nie odbyło się prawdopodobnie gwałtownie i bez przygotowania. Mądrość ówczesnych Chin musiała rozważyć dobrze, wprowadzając ideę Buddaizmu, oraz nowe formy jego sztuki, że nie straci na tem, lecz zyska, wzbogaci swą cywilizację o nowe wartości, które nie zaszkodzą w niczem dotychczasowemu rozwojowi narodu. Przeszczepienie to odbyło się w pierwszym wieku naszej ery. Wpływ Buddaizmu na sztukę chińską wyraził się zdecydowanie dopiero w wieku czwartym po Chr. i odtąd dopiero liczą się ewolucje, powstałe w niej w jego następstwie. W rozwoju tym rozróżniają dziś trzy etapy: powstanie czy obudzenie się sztuki buddyjskiej pod wpływem greckim, której wyrazem są rzeźby z okolicy *Gandhara*, odkryte przez misję francuską z Foucher'em; dzieła odkryte w Turkiestanie, a wreszcie sztukę, powstałą w Chinach północnych. W dziełach sztuki buddaizmu chińskiego wyróżniają się dwa typy rzeźb, przypominające w zasadzie przez różnice zachodzące między niemi typy rzeźby jońskiej i doryckiej w starożytnej Grecji. Typ rzeźb z Chin północnych przedstawia cechę wspólną wszystkim, które pochodzą z tej części Chin, to jest: wysmukłość i elegancję form, oraz widoczne dążenie do wyrafinowania, subtelności. Natomiast typ rzeźby powstałej w Chinach południowych wykazuje raczej ciężkość i masywność. — W obu typach tej rzeźby podziwu godnem jest bogactwo form, niezwykła zdolność inwencji, umiejętność wyzyskania materjału, które czynią z niej sztukę wielką, pomnikową, nie ustępującą zgoła najpiękniejszym okazom sztuki europejskiej.

D. N. W. MITARSKI.



SZTUKA BUDDYJSKA. MINJATURA (CHINY).



SZTUKA BUDDYJSKA. BOGINI LAKSHMI.

REKLAMY ARTYSTYCZNE

SZTUKA W PRZEMYŚLE.

Dział reklam artystycznych traktujemy w „Sztuce“ jako odrębną gałąź sztuki stosowanej. Wydawnictwa perjodyczne, podejmując się pośrednictwa między czytelnikiem swym, a kupcem, który dla zdobycia lub rozszerzenia rynku zbytu musi z tego pośrednictwa korzystać, zapełniały dotychczas swe najwidoczniejsze stronice szpetnemi plamami, odpychającemi raczej wzrok czytelnika, miast go ku sobie przyciągać. Nie wytworzono u nas dotychczas stylu ogłoszeń tekstowych — jak w pismach niemieckich, angielskich, francuskich. Z drugiej strony nasz przemysł i handel rzadko ma na uwadze, że pierwszorzędne w reklamie znaczenie odgrywa: ilustracja, demonstrująca jakość towaru, — artystyczna winieta, świadcząca o smaku wytwórcy i wysokim poziomie instytucji, — tekst zwięzły, czytelny, pod względem graficznym poprawny... Widoczne jest przeto znaczenie wszelkich prób w kierunku stworzenia stylu ogłoszeń tekstowych i obudzenia w sferach przemysłowo-handlowych popytu na artystyczną reklamę. Nie wątpimy, że kompozycje artystyczno-reklamowe zainteresowałyby cały zastęp artystów malarzy, stwarzając dla nich korzystny rynek zbytu i nawiązując bliższy kontakt między sztuką a przemysłem, u nas (ze szkodą obustronną!) tak słaby... Redakcja „Sztuki“ najchętniej służyć będzie wskazówkami i pośrednictwem przy zapotrzebowaniu artystycznych plakatów, etykiet, stałej winiety firmowej na listy, rachunki, kosztorysy, a nadającej się również do inseratów w pismach. Trzy konkursy na winietę reklamową za pośrednictwem „Sztuki“ ogłoszone, dają dowód, że usiłowania nasze przyjęte zostały życzliwie i że przyniosą pożądane rezultaty.

Redaktor i Wydawca Stanisław Portner. Redaktor odpowiedzialny na Galicję Stanisław Meus.

GŁOSY KRYTYKI O „SZTUCE".

„ZŁOTY RÓG"—Warszawa. Z pośród nielicznych miesięczników artystyczno - literackich, obecnie u nas wychodzących, wydawnictwo „Sztuka" wysunęło się odrazu na plan, bez wątpienia pierwszy, wskrzeszając świetne tradycje nie zapomnianej „Chimery". Jednem z wytycznych dążeń „Sztuki" już od samego początku jej istnienia—był między innemi zamiar zgrupowania sił młodych i naprawdę twórczych. Obecnie cel ten został prawie osiągnięty. „Sztuka" zogniskowała w sobie liczny zastęp tych, co pragną wnieść nowe pierwiastki artystyczne do naszej zatęchłej atmosfery i stała się narówni z „Museionem" i „Rydwanem", jedną z nielicznych wysepek istotnego artyzmu, pośród oceanu zdawkowej frazeologji, tanich ideałów i fajerwerkowej „poezji". Ostatni, kwietniowy zeszyt „Sztuki", pod względem układu i doboru treści literackiej i artystycznej, jest najwymowniejszym dowodem, jak wysoko może stanąć pismo, pod umiejętnem a zapobiegliwem kierownictwem. Z pomiędzy utworów beletrystycznych, na szczególną uwagę zasługuje niezwykle oryginalna nowela p. Korab-Kucharskiego, p. t. „Sprzedający odwrotne strony medali". Obecnie, t. j. od 1 stycznia r. b. „Sztuka" wychodzi pod redakcją p.p. Henryka Juszkiewicza i Henryka Leśniewskiego (22 czerwca 1913 r.)

* * *

„KRYTYKA"—Kraków. ...„Sztuka jest najpoważniejszem usiłowaniem artystycznem, powstałem w Warszawie lat ostatnich i już z tego powodu zasługuje na poparcie... Właśnie wyszedł zeszyt zwiększony... Mamy tu wybór poezji Zygmunta Zenona Idzikowskiego... góruje Miciński ustępem z „Księdza Fausta"... Artykuł zasadniczy Juszkiewicza wielbi sztukę jako wiedzę syntetyczną, dziecko intuicji, najistotniejszy wyraz dynamiki życia; podkreśla przytem, że sztuka ma torować drogę pochodowi psychiki naszej, która się stwarza i tworzy... Zasługą prawdziwą „Sztuki" jest przypomnienie Warszawie, że istnieje Styl artyzmu i ducha; czyni to pismo w formie i treści prawdziwie szlachetnej".

TREŚĆ ZESZYTU XIX.

ILUSTRACJE.

„L'A R T".

SOMMAIRE DU NUMERO XIX.

ILLUSTRATIONS.

Drukarnia Polska, Warszawa, ul. Szpitalna 12.